



HAL
open science

Les Danses macabres hispaniques : Représentations de la mort de la péninsule Ibérique médiévale à la Nouvelle-Espagne

Benjamin Lambert

► To cite this version:

Benjamin Lambert. Les Danses macabres hispaniques : Représentations de la mort de la péninsule Ibérique médiévale à la Nouvelle-Espagne. Histoire. Université Côte d'Azur, 2022. Français. NNT : 2022COAZ2034 . tel-04025927

HAL Id: tel-04025927

<https://theses.hal.science/tel-04025927>

Submitted on 13 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE DE DOCTORAT

Les Danses macabres hispaniques

Représentations de la mort de la péninsule Ibérique
médiévale à la Nouvelle-Espagne

Benjamin LAMBERT

Centre de la Méditerranée Moderne et Contemporaine (CMMC)
Laboratoire Interdisciplinaire Récits Cultures et Sociétés (LIRCÉS)

Présentée en vue de l'obtention
du grade de docteur en
Langue, Littérature
et Civilisation Espagnoles
d'Université Côte d'Azur

Devant le jury, composé de :
Sara Gabriela BAZ SÁNCHEZ, académica, UIA, Mexico
Emmanuel MARIGNO, PR, Université de Saint-Étienne
Marc MARTI, PR, Université Côte d'Azur
Philippe MERLO MORAT, PR, Université Lumière Lyon 2

Co-dirigée par :
Maria GHAZALI, PR émérite,
Université Côte d'Azur
et Emmanuelle KLINKA, MCF,
Université Côte d'Azur
Soutenue le 8 décembre 2022

Les Danses macabres hispaniques

Représentations de la mort de la péninsule Ibérique médiévale à la Nouvelle-Espagne

Jury

Président du jury

Marc Marti, PR, Université Côte d'Azur

Rapporteurs

Emmanuel Marigno, PR, Université de Saint-Étienne

Philippe Merlo Morat, PR, Université Lumière Lyon 2

Examineurs

Sara Gabriela Baz Sánchez, académica, Universidad Iberoamericana, Mexico

Marc Marti, PR, Université Côte d'Azur

Invitée

Marie-Laure Acquier, MCF, Université Côte d'Azur

Les Danses macabres hispaniques : représentations de la mort de la péninsule Ibérique médiévale à la Nouvelle-Espagne

Résumé : Notre thèse de doctorat traite des représentations de la mort dans la péninsule Ibérique du bas Moyen Âge et du début de l'ère moderne, et du prolongement de celles-ci en Nouvelle-Espagne. Par représentations, nous entendons toute figuration artistique, spirituelle, sociale et mentale de la mort.

Il apparaît qu'au cours du Moyen Âge, les royaumes hispaniques avaient développé une attitude singulière d'acceptation du trépas, en comparaison avec leurs voisins européens. La lecture commentée en chaire de l'Apocalypse continuellement depuis le VII^e siècle, associée au traumatisme de la perte d'un territoire à récupérer aux mains des Musulmans ainsi qu'aux difficultés démographiques, ont progressivement abouti à un sentiment mortuaire plus développé qu'ailleurs dans l'Occident médiéval. Durant le bas Moyen Âge, la mort devient un sujet de préoccupation parmi les sociétés hispaniques, et un sentiment nouveau d'acceptation de la dernière heure se développe au cours d'un XIV^e siècle marqué par les conflits politiques et la catastrophe épidémique de la peste noire.

Ainsi naquit le courant des Danses macabres, thème artistique issu de la religiosité médiévale chrétienne. Si le genre a connu ses plus célèbres représentations en France et en Allemagne, il apparaît que les royaumes hispaniques ont fortement contribué à son expansion, dans une forme singulière et antérieure aux productions que l'inconscient collectif considère comme les plus importantes.

Progressivement, la mort, se faisant quotidienne et indissociable de l'imaginaire, va obtenir un rôle de médiateur symbolique entre la classe religieuse et la population, notamment à travers la forte consolidation des Ordres monastiques qui allaient devenir de plus en plus puissants à la fin du Moyen Âge. Parmi les Ordres mendiants, les Franciscains – communauté la plus répandue et la plus puissante en Espagne – sont ceux qui ont le plus adopté, exploité puis diffusé l'image de la mort. La grande majorité des œuvres d'art macabres connues en Espagne étaient intrinsèquement liées au contexte monastique franciscain, et servaient de mises en garde spirituelles : accentuer la mort, à travers des représentations artistiques explicites mettant en scènes des cadavres décharnés, était un moyen d'insister sur

l'idée que la chair était corruptible, et que seule l'âme du chrétien pouvait être sauvée, méprisant ainsi les vanités terrestres.

Dès la genèse de la Conquête, l'évangélisation massive de la population autochtone par les pouvoirs religieux chrétiens allait prolonger cette attitude mortuaire caractéristique de la péninsule Ibérique, et ce vers un nouveau territoire. Cette entreprise d'évangélisation, bien aidée par les communautés monastiques outre-mer – notamment franciscaines –, permit de donner naissance à une nouvelle société qui n'avait d'autre choix que d'être constamment en lien avec la mort, ayant intégré l'au-delà de la spiritualité mésoaméricaine à la cosmogonie chrétienne.

C'est dans ce nouveau territoire, enfant de deux cosmovisions différentes, que se développera une expression artistique macabre considérable, bien enrichie par la sensibilité baroque des Temps modernes. Peu de temps avant les indépendances des nations d'Amérique, nous trouvons en Nouvelle-Espagne une véritable culture de mort dont le symbole le plus parlant nous semble être *La portentosa Vida de la Muerte* (1792) du frère franciscain Joaquín Bolaños, dernière grande œuvre d'art macabre héritée de la tradition médiévale chrétienne. L'héritage de ces deux mondes sera d'une importance telle qu'il deviendra petit à petit un symbole de la culture mexicaine, à travers une tradition populaire mettant en scène davantage les morts que les vivants, phénomène que nous pouvons encore constater aujourd'hui dans le Mexique quotidien.

Mots-clés : représentations, mort, macabre, art, christianisme, iconographie.

The Hispanic Dance of Death: death representations from the medieval Iberian Peninsula to New Spain

Abstract : This PhD thesis implies the confrontation between the vision of death related to totally opposite worlds: medieval and modern Spain on one hand, and Mesoamerica on the other. After the Conquest of the Aztec Empire and the territories from Ancient Mexico in the 16th century, a strong sentiment of religious and civilizational syncretism was born in the land that would later be called New Spain. This brand new Christian entity, that had been absorbing pre-Columbian components beyond the tamed population, will follow its evolution until the formation of the modern Mexican nation, as if it was the child of both opposite poles, successor of two peoples whose cosmovisions were totally different.

Therefore, this study focuses on the representations of death from the late Medieval period/beginnings of the modern era in the Iberian Peninsula, to its own exportation to New Spain. By representations, we would mean every artistic, spiritual, social or even mental symbol of death.

It appears that throughout the Middle Ages, a singular attitude of acceptance of death grew among the Hispanic kingdoms, in comparison to their European neighbours. The public lectures and commentaries of the *Apocalypse*, continuously since the 7th Century, coupled to the trauma of the territory loss to the Muslims and demographic issues, ended up a mortuary sentiment more elaborated than in any other land in Europe. During the Late Medieval Period, death became a matter of concern among the Hispanic societies, and a new feeling of last hour acceptance developed over the course of the 14th Century, heavily marked by political conflicts and the tragedy of the Black Plague.

That is how Dances of Death were born from the Christian medieval religiosity. Even though the genre was very popular in France and Germany, it seems that the Hispanic kingdoms heavily contributed to its expansion, in a singular way that was anterior to the other European productions that many still consider as the most famous or important one nowadays.

Gradually, death was about to acquire a symbolical role of mediation between religious class and the population, thanks to the consolidation of monastic communities that would be more and more powerful at the end of the Medieval period. The Franciscan community, the most powerful and spread at this time in Spain, is the one who most exploited and shared the image of death. A majority of Iberian macabre productions were associated to the Franciscan spirit, as they were used as spiritual warnings. The putrefied corpse was then a way to emphasise the concept of the corruptible body, and only the soul of the Christian could be saved, in comparison to the vanities of Earth.

Since the beginning of the Conquest, the massive evangelization of the native population by the Christian religious institutions would extend this Iberian attitude, towards a new land. This evangelization conquest, helped by monastic communities overseas -mostly Franciscan- allowed the birth of a new society constantly connected to the idea of death, between the Mesoamerican spirituality and Christian cosmovision.

This new land, child of two different worlds, would extend a macabre artistic expression throughout the years, helped by the baroque esthetic from the Early modern period. A few years before the independence of American nations, a genuine culture of death was growing in the Viceroyalty of New Spain, whose most compelling symbol seems to be *La portentosa Vida de la Muerte* (1792) by the Franciscan monk Joaquín Bolaños, influenced by the Christian Medieval tradition.

The legacy of these two worlds soon would be a symbol of Mexican culture, as its popular tradition depict more the dead than the living, a phenomenon that is still visible nowadays in Mexican daily life.

Keywords : representations, death, macabre, art, christianism, iconography.

Remerciements

Cette thèse est le fruit d'un travail qui aura duré de nombreuses années, m'ayant accompagné dans diverses situations. Je suis bien conscient que son élaboration n'aurait jamais pu être possible sans les conseils avisés, le soutien précieux, et la confiance de certaines personnes tout au long de cette période.

En premier lieu, je tiens à remercier infiniment Madame Emmanuelle Klinka et Madame Maria Ghazali pour avoir accepté de me guider dans ce beau projet, et pour avoir cru en moi. Je ne me serais jamais lancé dans cette aventure sans avoir obtenu cet intérêt et cette motivation pour la recherche au cours de mes années de Master 1 et Master 2, vivement encouragé par Madame Emmanuelle Klinka, qui a su éveiller en moi une véritable passion pour l'histoire médiévale et l'iconographie. De même, je dois à Maria Ghazali une forte reconnaissance grâce à la bienveillance dont elle a fait preuve à mon égard, au début de mes années d'étudiant en Licence « *Études hispaniques et hispano-américaines* ».

Je remercie chaleureusement Monsieur Jean-Paul Pellegrinetti, directeur du Centre de la Méditerranée Moderne et Contemporaine, et Madame Marie-Joseph Bertini, directrice du Laboratoire Interdisciplinaire Récits Cultures et Sociétés, à l'Université Côte d'Azur, pour leur confiance renouvelée chaque année. Je remercie également tous mes collègues et doctorants de laboratoire, ainsi que Madame Barbara Meazzi (CMMC) pour l'organisation de séminaires et de rencontres universitaires durant une période qui fut difficile pour tous ; je n'oublie pas Pierre Niccolò Sofia et Beatrice Baglivo dont j'ai beaucoup admiré le dévouement en tant que représentants des doctorants. J'adresse une autre pensée à Madame Géraldine Grunblatt du service PEB de la Bibliothèque Universitaire Carlone, dont la patience aura été extrêmement précieuse, me permettant de mettre la main sur nombre d'ouvrages rarissimes et fondamentaux pour mes recherches. Un remerciement particulier, également, à Madame Anne-Claudine Morel et à Monsieur Arnaud Bartolomei, membres de mon comité de suivi de thèse depuis 2018, et qui m'ont énormément soutenu dans mes travaux, tout en me partageant leurs conseils avisés.

Je tiens à remercier infiniment l'Institut des Amériques pour m'avoir autorisé un financement pour l'année 2021 : sans cette aide à la mobilité dont j'ai bénéficié pour un séjour au Mexique, je n'aurais pu terminer ma thèse de la même façon. Merci pour votre confiance quant à l'originalité de mon projet, et pour votre soutien extrêmement précieux.

J'adresse également mes remerciements aux membres de l'association de la Procession de Verges pour leur accueil et leur amabilité ; Jesús Francesc Massip i Bonnet et Anika Lenke Kovács pour leur confiance ; Adeline Rucquoi pour le soutien et les encouragements ; Jorge Eduardo Cárdenas Arroyo pour m'avoir enseigné les rudiments (complexes) de QGIS ; Rebecca Engberg et Víctor Samuel Neri Castañeda pour l'aide précieuse ; Jorge Sandoval Mina et Raúl Marco Del Pont (Instituto de Geografía de la UNAM) pour m'avoir autorisé à reproduire leurs travaux ; Rafel Ginebra (Archives et Bibliothèque épiscopale de Vic) et Miguel Coviella Corripio (paroisse de Quirós) pour leur aide et les illustrations qu'ils ont accepté de me reproduire ; Isela Edith Quezada Garza (Archives générales de l'État de Puebla) pour m'avoir mis en contact avec les personnes les plus compétentes de la ville de Puebla ; Alejandro Pérez Moreno (Archives générales municipales de Puebla) pour son aide et son dévouement ; Gustavo Mauleón Rodríguez (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla) pour son altruisme, pour le partage précieux de documents et l'accès à de nombreux trésors de Puebla, pour les lumières ainsi que l'amitié ; Pablo Rangel Carrión (Musée du Peuple, Guanajuato) pour m'avoir renseigné sur une œuvre fondamentale ; Père Luis Martín Cano Arenas (directeur de la pinacothèque de la Profesa, San Felipe Neri, Mexico), pour son aide et son partage de connaissances ; Père Alejandro León Romero (recteur du Temple de la Compagnie de Jésus, Guanajuato) pour sa confiance et sa bienveillance ; Roberto Díaz Portillo (campus Taxco de la UNAM) pour m'avoir éclairé sur un sujet peu documenté ; et enfin Adriana Guadalupe Alonso Rivera (Universidad Nacional Autónoma de Mexico) pour tant de bons conseils et de pistes partagées.

Il ne me reste qu'à formuler une pensée toute particulière à mes proches et ma famille dévouée, avec en premier lieu ma mère, Martine Morel, que je ne remercierais jamais assez pour l'engagement de tous les instants et le soutien vital qu'elle a toujours su me donner, à travers mes voyages, mes expériences et mes défis ; également, un

remerciement pour ma sœur, Laure Lambert, qui m'a toujours beaucoup apporté. Merci à Honoré Lambert de m'avoir guidé aussi longtemps, et d'avoir été la première personne à me montrer la voie vers cet étrange chemin, quelques années avant Alfreda Lambert, préfigurant une période particulièrement confuse. J'aurai également une pensée pour Albert Profeti, dans la dernière ligne, ainsi que pour Gildas Morvan qui, j'espère, ne sera pas oublié à Colima.

Enfin, un remerciement spécial à Areli Noemi Pérez Constantino, pour m'avoir accompagné dans cette aventure, et pour avoir pu croire en moi.

Table des matières

AVANT-PROPOS	16
INTRODUCTION GÉNÉRALE	19
PREMIÈRE PARTIE : L'IMAGE DE LA MORT ISSUE DE LA CULTURE PÉNINSULAIRE MÉDIÉVALE	24
Introduction	24
1. LA MORT DANS LA MENTALITÉ HISPANIQUE MÉDIÉVALE	28
1.1. La mort biologique vaincue par le dogme chrétien	33
1.2. Évolution du sentiment mortuaire dans l'Espagne médiévale	41
1.2.1. Le traumatisme de la peste	42
1.2.2. Coutumes funéraires et extrême-onction	44
1.2.3. L'apparition du testament	47
1.3. Douleur et préparation pour l'au-delà : les rites funéraires des sociétés hispaniques médiévales	53
2. LA LITTÉRATURE DE MORT : L'OBSESSION DANS LES TEXTES	65
2.1. Panorama européen de la littérature de la mort : de l'impact sur l'iconographie	66
2.2. L'empreinte de la mort dans la littérature péninsulaire	88
2.3. La Danse de la mort	102
2.3.1. <i>La Danse macabre</i> de Paris	103
2.3.2. <i>La Dança general de la Muerte</i>	106
2.3.2.1. L'œuvre de l'Escorial	108
2.3.2.2. Analyse de l'œuvre de l'Escorial	117
2.3.2.3. Édition sévillane de 1520	121
2.3.3. <i>La Dança de la mort</i> catalane	123

3. VERS L'ART MACABRE D'ESPAGNE	128
3.1. Les origines du courant macabre	129
3.1.1. Variantes stylistiques des Danses macabres graphiques : productions péninsulaires	130
3.1.2. Le problème étymologique	135
3.1.3. La contribution péninsulaire	141
3.2. Diffusion du genre macabre dans les arts péninsulaires à la fin du Moyen Âge	144
3.2.1. La Danse de la mort de Morella	150
3.2.2. La mort en musique	160
3.2.3. La mort en scène	162
3.2.4. Processions de la mort en Catalogne : le cas de Verges	165
3.2.5. Autres Danses macabres : les œuvres disparues	172
3.3. Consolidation du sentiment macabre chrétien	178
Conclusion	189

DEUXIÈME PARTIE : *CONQUÊTE SPIRITUELLE ET TERRITORIALE DE LA MÉSOAMÉRIQUE : ÉVANGÉLISATION, SYNCRÉTISME RELIGIEUX ET DOMINATION PAR L'AU-DELÀ (XVI^E SIÈCLE)* **194**

Introduction **194**

1. LA COSMOVISION MÉSOAMÉRICAINNE : UN MONDE CHORÉGRAPHIÉ	201
1.1. La « chorégraphisation » du monde	202
1.2. L'idée de mort dans les croyances mexicains	212
1.2.1. Le territoire des morts	212
1.2.2. Incarnations de la mort dans le Mexique ancien	216
1.2.2.1. Mictlantecuhtli / Mictecacihuatl	216
1.2.2.2. Autres divinités associées à la mort	223
1.3. La mort quotidienne : le culte des défunts	226
1.3.1. Temps funéraire	230
1.3.2. La question des sacrifices	234
1.3.3. La chorégraphie de mort	240
1.4. Manifestations de la mort dans l'art du Mexique ancien	245

2. LA RENCONTRE : ENTRE SANG ET SAUVEGARDE	254
2.1. La mort comme socle de la Nouvelle-Espagne	258
2.1.1. Le massacre de Tóxcatl	260
2.1.2. La peur au Nouveau Monde	265
2.2. Interprétation du monde de l'Autre : contrastes et similitudes de la confrontation	271
2.2.1. Les missionnaires du Nouveau Monde	273
2.2.2. Premières récupérations : inversion et remplacement des symboles	279
2.2.3. Confrontation avec la mort graphique	283
2.3. La quête de la bonne mort	285
2.4. La consolidation de la légende noire espagnole	295
2.5. La Danse de la mort de <i>Las Cortes de la Muerte</i>	303
2.5.1. Analyse de l'œuvre	306
2.5.2. Le Nouveau Monde évoqué dans <i>Las Cortes de la Muerte</i>	315
3. SYNCRÉTISME RELIGIEUX : LA MORT COMME MIROIR DE LA NOUVELLE-ESPAGNE	321
3.1. La particularité franciscaine	323
3.1.1. Cohabitation avec les autochtones : confiance dans la vie et la mort	324
3.1.2. Méthodes de conquête spirituelle	327
3.2. Le théâtre évangélisteur : une nécessité idéologique	331
3.2.1. Un creuset propice à la théâtralisation	334
3.2.2. Le <i>Juicio final</i>	338
3.2.3. Antécédents du théâtre évangélisteur	347
3.3. Synthèse dans l'art graphique métissé : une vision syncrétique de la mort	350
3.3.1. Le Triomphe de la mort de Santa María de los Reyes, Huatlatlauca	354
3.3.2. Le couvent augustinien de la Transfiguration, Malinalco	358
3.3.3. La Casa del Deán, Puebla de Zaragoza	362
Conclusion	371
TROISIÈME PARTIE : ÉVOLUTION DES REPRÉSENTATIONS DE LA MORT EN NOUVELLE-ESPAGNE	374
Introduction	374

1. LE DÉVELOPPEMENT D'UN NOUVEAU SENTIMENT MORTUAIRE	378
1.1. Sentiments liés à la mort dans l'Espagne des Temps modernes	379
1.2. Représentations de la mort dans la Nouvelle-Espagne post-Conquête	393
1.2.1. L'apport des Jésuites à la vision de la mort syncrétique	394
1.2.2. Progression de l'image graphique de la mort <i>novohispana</i>	398
1.3. L'au-delà en Nouvelle-Espagne	405
1.3.1. Préparer la mort	406
1.3.2. La mort vécue changeante	411
1.3.3. Enfer et purgatoire	415
1.4. Crises démographiques : la mort épidémique	425
1.4.1. Épidémies notables	425
1.4.1.1. L'épidémie de matlazáhuatl de 1737	428
1.4.1.2. Le XVIII ^e siècle épidémique	431
1.4.2. Modification des pratiques funéraires et du sentiment de mort	433
2. LA MORT BAROQUE : UN RENOUVEAU DE L'ESTHÉTIQUE MACABRE	436
2.1. La mort dans l'art <i>novohispano</i>	437
2.1.1. Le théâtre : miroir de la misère de la condition humaine	437
2.1.2. La poésie : les chants de mort de Nouvelle-Espagne	444
2.1.3. Les arts graphiques : l'image de la mort scellée	448
2.2. L'art funéraire de Nouvelle-Espagne	468
2.2.1. Les catafalques royaux	470
2.2.2. Catafalques remarquables de Nouvelle-Espagne	476
2.2.2.1. Le catafalque de la Villa de Toluca	476
2.2.2.2. Le catafalque de Santa Prisca (Taxco de Alarcón)	485
2.3. Culture noble et culture populaire	499
2.3.1. L'opulence post-mortem : un phénomène de la noblesse <i>novohispana</i>	499
2.3.2. La naissance d'un sentiment mortuaire syncrétique	501
2.3.3. De la culture profane au culte de la mort	505
2.3.3.1. Une possible origine au Día de muertos	506
2.3.3.2. Survivances populaires dans le sentiment de mort	508
3. LA PORTENTOSA VIDA DE LA MUERTE : UNE ŒUVRE MACABRE MAJEURE NÉE EN NOUVELLE-ESPAGNE	513
3.1. Genèse de l'œuvre	514

3.1.1. Joaquín Bolaños et l'Ordre franciscain	514
3.1.2. Contexte temporel	517
3.2. Analyse de l'œuvre	520
3.2.1. Naissance et vie de la Mort chez Bolaños	523
3.2.2. Caractérisations de la Mort dans l'œuvre	525
3.2.2.1. Périphrases désignant la Mort	525
3.2.2.2. La Mort terrible	528
3.3. Une œuvre de mise en garde contre la mauvaise mort	532
3.3.1. Le mépris de la vie terrestre	533
3.3.2. Les différents aspects du trépas	535
3.4. Contenu iconographique	539
3.5. Héritage et transmission de la Danse macabre	564
Conclusion	568
CONCLUSION GÉNÉRALE	571
TABLE DES ILLUSTRATIONS	576
SOURCES ICONOGRAPHIQUES	590
BIBLIOGRAPHIE	622
INDEX THÉMATIQUE	672

AVANT-PROPOS

Cette thèse, qui m'a accompagné pendant près de six ans, est la somme de deux précédents mémoires de Master, que j'ai réalisés en 2012 et 2013 dans le cadre de mon parcours en « *Études hispaniques et hispano-américaines* ». Le premier avait pour sujet « Les représentations du mal dans le Moyen Âge occidental », et consistait en une étude de l'évolution de la figure du mal et de l'apparition de l'esthétique macabre à la fin de la période médiévale. Le sujet m'avait été proposé par Madame Emmanuelle Klinka (qui codirige aujourd'hui cette thèse de doctorat) alors que j'étais, à l'époque, en échange Erasmus à l'Université de Séville : les cours d'iconographie religieuse que je suivais me passionnaient, et faisaient écho aux enseignements dispensés par ma directrice de recherche au tout début de mes études, et qui avaient, alors, énormément attiré mon attention.

Mais c'est surtout le deuxième mémoire de recherche, pour l'obtention du Master 2, qui aura été déterminant : « *Hasta la muerte se disfraza : L'inversion carnavalesque de la Mort dans l'imagerie et la culture mexicaines* » (toujours dirigé par Madame Emmanuelle Klinka) répondait à un séjour d'un an en tant qu'assistant de langue française à l'Université de Colima, au Mexique. C'est grâce à ce voyage que j'ai pu développer une curiosité sans cesse croissante pour l'iconographie de ce pays, et notamment pour son art populaire et traditionnel. L'ambivalence de la mort, dans cette culture, me fascinait depuis tout jeune, dès mes premiers contacts scolaires avec la civilisation mexica.

J'ai alors imaginé « Les Danses macabres hispaniques : représentations de la mort de la péninsule Ibérique médiévale à la Nouvelle-Espagne » comme une suite à mon second travail d'initiation à la recherche, beaucoup plus rigoureuse et précise, tout en gardant un goût certain pour l'époque médiévale déjà abordée. D'une certaine façon, travailler sur une si longue période était pour moi une façon d'établir un pont entre ces deux mondes pour lesquels j'ai toujours eu un profond amour, pour la cité sévillane deux fois millénaire d'un côté, et pour le Mexique merveilleux de l'autre ; oscillant entre l'univers médiéval et sa rencontre avec la civilisation mexica, il avait fallu que je regroupe tous ces segments de l'histoire universelle à travers un seul et même axe de lecture. Et l'analyse de la représentation de la mort m'a semblé être le

meilleur fil d'Ariane qui pouvait unir ces différents mondes. C'est pour cette raison que cette thèse comporte énormément d'éléments de ma vie, aussi bien les voyages que j'ai eu l'immense chance d'effectuer, que les expériences qui restent marquées à jamais en moi. Les clichés que j'ai pris tant de plaisir à saisir au cours de toutes ces années, et qui illustrent aujourd'hui un propos thématique, en témoignent.

Toutefois, il a été très difficile de prendre conscience de l'immensité du travail qui m'attendait, en raison des époques différentes, des moyens de collecte parfois complexes, et avant tout, d'un élément qui fait partie intégrante de mon étude : le temps. Si j'ai porté cette thèse avec moi pendant ces six années, je n'ai jamais pu m'y consacrer à plein temps sur une période régulière, et ce en raison de mon métier d'enseignant de français qui occupait, déjà, une grande partie de ma vie et de mon temps libre. Enfin, l'aspect pluridisciplinaire de mon étude m'a conduit à faire face à de nombreux obstacles et autres remises en question.

De même, de nombreux événements imprévus, personnels ou non, m'ont amené à revoir la structure de mon travail et à repenser de nombreuses choses. Je suis, cependant, bien conscient que je n'aurais jamais pu mener à bien mon travail si je n'avais pas bénéficié de l'immense soutien accordé par toutes les personnes que j'ai remerciées précédemment, ainsi que de l'aide d'une structure comme l'Institut des Amériques. Grâce à la mobilité financée par l'Institut des Amériques, j'ai pu effectuer le dernier voyage nécessaire à l'élaboration de ma thèse, des Archives des Indes de Séville jusqu'au Mexique, où j'ai pu mettre en perspective mon corpus d'investigation, tout en analysant chaque élément dans son contexte.

Enfin, je ne peux occulter le fait que le sujet de ma thèse ainsi que ses thématiques liées à la mort ont pu représenter un poids, ou une difficulté supplémentaire. Si cette thèse sur les représentations de la mort constitue indéniablement une partie extrêmement riche et importante de ma vie, m'ayant beaucoup apporté humainement, elle aura aussi créé en moi une forme de familiarité avec des problématiques et des questionnements parfois difficiles à gérer au quotidien.

Voilà pourquoi, aujourd'hui, je m'estime heureux de pouvoir présenter cette thèse, qui est le fruit d'une grande partie de moi, de mon passé, de mes expériences et des choses que j'ai pu vivre jusqu'à présent. Aussi, cette recherche est-elle un travail de civilisation avant tout, s'intéressant à différents territoires à différentes périodes, mais avant tout à travers ce qui les unit. Nous pourrions également parler d'une étude iconographique, car c'est sous cet angle que je me suis efforcé d'établir une généalogie, de raconter une histoire : celle de la représentation

de la mort dans deux territoires de culture hispanique, et ce que cette même représentation a engendré de plus merveilleux, de plus grandiose et de plus mémorable dans les esprits.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Parmi les grandes questions que chaque être humain se pose au cours de son existence, il y a celle de la mort. Cette fin de la vie, cet abandon de son propre corps, cette disparition d'un cadeau étrange que quelque force inconnue nous a donné et, la perte de soi qu'elle implique, sont autant d'idées de « fin » que chacun conçoit à sa manière. Elle est inéluctable, et peut même être la seule certitude au cours de la vie d'un seul homme : le simple fait de savoir qu'il est né, comme programmé pour mourir, ainsi que le pensait Sénèque : « *morti natus es* »¹. Car, à peine nés, nous mourrons un peu plus chaque seconde. Une fois mis au monde, nous commençons à tomber. Ce concept du temps qui tourne, l'image du sablier qui s'écoule lentement au fur et à mesure que nos jours passent, sont des métaphores qui ont sans cesse préoccupé l'être humain, dès lors qu'il avait pris conscience qu'il n'était pas immortel : à l'inverse d'un dieu, sa destinée est d'avancer progressivement vers le trépas certain.

Quoi de plus paradoxal que la vie, si sa finalité est la mort ? Est-elle une fin en soi ? Autant de sujets que nous pourrions soulever, car les réflexions concernant la mort ont toujours occupé une place inégalée dans l'esprit humain. Xavier Bichat disait que la vie, « c'est l'ensemble des fonctions qui résistent à la mort »². Ainsi, quelle entreprise plus difficile que celle de la définition de la mort ? La vie et la mort sont indissociables. Dans son ouvrage *Anthropologie de la mort*, le grand ethnologue français Louis-Vincent Thomas, pionnier de la thanatologie, eut cette très belle phrase :

¹ SÉNÈQUE, *Dialogues. Tome IV : De la providence. De la constance du sage. De la tranquillité de l'âme. De l'oisiveté* (1^{ère} édition 1927), 6^{ème} tirage, texte établi et traduit par René WALTZ (éd.), texte en latin et traduction française en regard, Paris : Les Belles Lettres, 2003, *De la tranquillité de l'âme*, p. 74.

² Marie François Xavier BICHAT, *Recherches physiologiques sur la vie et la mort* (1^{re} éd. 1799), 5^e éd. revue et augmentée de notes pour la deuxième fois, par François MAGENDIE (éd.), Paris : Gabon : Béchet Jeune ; Montpellier : Gabon, 1829, p. 3.

On ne peut qu'être surpris à la fois par l'unité des préoccupations universelles face à la mort et la prodigieuse diversité des représentations qu'elle suscite.³

C'est ce postulat que nous garderons en mémoire tout au long de notre étude. Car la mort n'est pas seulement physique ou biologique ; elle peut bien souvent englober d'autres acceptations, allant de pair avec l'imagination infinie de l'être humain – mortel. Il est évident que la mort, en tant qu'arrêt brutal de la vie, est une réalité qui effraye et, depuis toujours, elle a occupé l'esprit des peuples qui essayaient de s'expliquer ce va-et-vient antagonique entre la fécondité et la décrépitude. En effet, comme tout mécanisme humain, conjurer la mort, la faire apparaître aux vivants, semble résulter d'une nécessité de mettre un visage sur un concept, celle de la disparition définitive du corps vivant. L'expérience du trépas, pouvant déranger l'entendement humain, revêt ceci d'extraordinaire et de particulier que personne n'en est jamais revenu pour pouvoir en témoigner. C'est là l'essence-même de cette passionnante et séculaire contradiction : la mort est créée par les vivants. À ce titre, les représentations que nous nous en faisons peuvent être multiples : qu'elles soient mentales, sociales, culturelles ou bien artistiques, l'histoire de l'humanité nous montre à quel point l'homme a toujours pu, et su, être imaginaire lorsqu'il s'agissait d'expliquer ou de se représenter à lui-même le phénomène de mort.

Si tous les peuples ont eu, au cours de l'histoire, une vision du monde, de la vie et de la mort qui leur étaient bien propres, c'est celle d'une culture en particulier que cette thèse a analysée : la civilisation hispanique, depuis les royaumes péninsulaires du Moyen Âge occidental jusqu'à sa présence ultramarine en Nouvelle-Espagne, à l'aube de l'indépendance mexicaine. Ce sont donc cinq siècles de rapports humains à la mort dont nous allons rendre compte.

Quiconque se représentera le symbole de la mort au Mexique aura immédiatement une succession d'images qui lui viendront à l'esprit : des squelettes grimaçants, personnages carnavalesques poussant au rire ou à la dérision, pourraient à eux seuls incarner le sentiment de proximité à la mort qui constitue une réalité de la tradition populaire mexicaine. D'autres évoqueront des visions plus colorées, notamment les éclats magnifiques des couleurs dont se pare le Mexique pour honorer ses défunts chaque année, lors des *Días de muertos*, qui entrent chaque fois un peu plus dans l'imaginaire collectif universel.

³ Louis-Vincent THOMAS, *Anthropologie de la mort* (1^{ère} édition 1975), réimp., Paris : Éditions Payot, 1994, p. 212.

Au cours de cette étude, il s'agira de déterminer la généalogie de ce sentiment singulier. Le Mexique, issu de la fusion civilisationnelle entre le monde mésoaméricain et la culture hispanique chrétienne, a toujours observé un sentiment ambigu et complexe par rapport à la mort, lequel se manifeste dans sa culture nationale aussi bien que dans ses traditions populaires. Cette spécificité s'explique avant tout par le syncrétisme religieux et culturel qui a bâti ses fondations, au gré des siècles. Cependant, pouvons-nous être certains que la culture de mort au Mexique est tout aussi empreinte d'éléments mésoaméricains qu'hispano-chrétiens ?

Notre thèse portera sur trois périodes distinctes : le bas Moyen Âge ibérique, la Conquête de la Mésoamérique, puis la Nouvelle-Espagne des Temps modernes. Chacune d'entre elle constituera la clé pour comprendre la suivante, la dernière époque, celle qui précède l'indépendance du Mexique, étant celle qui sera la synthèse des deux mondes, européen chrétien d'un côté, païen américain de l'autre. L'étude des comportements mortuaires et des représentations de la mort dans la péninsule Ibérique médiévale nous permettra d'asseoir les bases de notre analyse : c'est à cette période que naît le thème esthétique des Danses macabres, qui constituera notre fil d'Ariane. Le rapport à la mort, évolutif durant la période médiévale, nous amènera à déterminer comment l'on s'imaginait la dernière heure et l'au-delà dans les royaumes hispaniques du Moyen Âge tardif. Nous analyserons donc la particularité péninsulaire en comparaison avec les changements d'attitude face à la mort qui existaient alors dans l'Occident chrétien du XIV^e et du XV^e siècle. En deuxième lieu, nous verrons l'apport de cette même particularité au sein d'un monde conquis, à savoir la civilisation mésoaméricaine. Un aller-retour dans le temps nous sera alors impératif pour mieux expliquer les singularités préhispaniques liées à la mort, et comment ce Nouveau Monde avait développé une obsession pour l'au-delà, avant la Conquête espagnole. C'est durant ce XVI^e siècle décisif que nous connaissons le point de départ du syncrétisme culturel qui façonna la Nouvelle-Espagne, phénomène qui fut avant tout opéré par les ordres monastiques dans un formidable entrechoquement des civilisations, et donc des concepts de vie et de mort.

Enfin, nous terminerons notre analyse par cette « somme des deux mondes » que représenta la Nouvelle-Espagne jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, précédant l'indépendance du Mexique. Aussi pourrons-nous observer comment le symbole de la mort a terminé sa lente et lointaine gestation, au cours de cinq siècles : continuité dans les représentations, rupture avec le Vieux Monde, ou bien synthèse des concepts de mort ? La représentation de la mort, graphique ou mentale, s'est-elle également ornée d'éléments venant aussi bien du monde mésoaméricain que de la chrétienté espagnole ? Ainsi, notre analyse nous permettra de répondre

à la problématique suivante : existe-t-il une culture de mort hispanique ? Et si oui, quelles en seraient les spécificités ? Si nous pensons volontiers que le Mexique est le fruit du métissage culturel et humain entre l'Espagne et la Mésoamérique, il n'est pas certain que cette fusion des concepts se soit opérée pour tout.

Par « représentations », nous entendons toute manifestation mentale, spirituelle, mais également artistique de la mort comme concept, tel qu'il était admis par les contemporains de l'Espagne du Moyen Âge. C'est ainsi qu'une grande partie de notre thématique se focalisera sur le thème médiéval des Danses macabres, qui nous semble être l'une des occurrences maîtresses de la mort dans l'art. Ce courant artistique, apparu entre le XIV^e et le XV^e siècle dans l'Occident chrétien médiéval, sera le reflet d'une sensibilité nouvelle dans les rapports que les individus de l'époque entretenaient avec la mort. Bien évidemment, l'attitude mortuaire n'a pas été un modèle uniforme pendant toute la durée de la période médiévale, et c'est de ce changement dans les interrogations essentielles d'une société par rapport au trépas que naîtra l'art macabre.

La Danse macabre a ceci de particulier qu'elle exalte pleinement le caractère explicite de la fin de la vie, montrant des corps décharnés, en proie à l'horreur de la putréfaction post-mortem. La mort est mise en scène avec une douleur et une souffrance jamais vues jusqu'alors dans l'histoire, et devient progressivement un personnage anthropomorphe référent de la spiritualité chrétienne. Aussi, lorsque nous parlerons des Danses macabres, conviendra-t-il d'en expliquer toutes les spécificités, de même que toutes les structures esthétiques qui les composent. Gardons à l'esprit que les Danses macabres ne sont pas que de simples figurations de squelettes gesticulant en rappelant que la vie se doit un jour de finir : en effet, le genre présente des codes et un message moral à ne pas négliger, et nous nous demanderons qui de l'image ou de l'enseignement avait le plus d'intérêt, que ce soit pour les créateurs de ces œuvres ou pour ceux qui les contemperaient.

Également, cette étude de l'apparition de l'art macabre dans l'Occident médiéval nous confrontera à la complexité de sa généalogie, aussi bien géographique que temporelle. Le courant a la particularité d'être très commun dans les pays du nord de l'Europe à partir du XVI^e siècle, à tel point que l'on a souvent pensé que l'Espagne n'avait pas ou peu engendré de Danses macabres. Avec l'analyse d'un corpus d'œuvres diverses qui témoignent d'une attitude et d'une sensibilité bien précises par rapport au trépas, notre tâche consistera à réhabiliter la particularité de la péninsule Ibérique sur le genre macabre, car trop souvent délaissée voire oubliée. Ainsi, à chaque période de notre étude correspondra une œuvre macabre majeure de culture hispanique, expliquant les possibles liens entre elles, ainsi que leur influence et leur évolution dans le temps.

De plus, si nous parlons d'ores et déjà de « Danse macabre », il nous faudra garder à l'esprit que nous utilisons cette expression uniquement en raison de son caractère fédérateur, le terme résumant un motif artistique qui peut probablement s'interpréter de diverses façons, en fonction des spécificités de chaque œuvre et de chaque territoire qui l'a engendrée.

Ce travail de recherche, bien que fortement influencé par la thanatologie, n'a pas la prétention de constituer une analyse scientifique ni théologique détaillée sur la question de la mort. Il s'agit avant tout d'une étude iconographique et historique, mais plus particulièrement d'une analyse culturelle et civilisationnelle ; nous pourrions presque parler, et à juste titre, d'histoire de la mort dans la culture d'Espagne et de Nouvelle-Espagne. Ainsi, il nous sera possible de déterminer ce qui caractérise ce rôle de la mort « graphique » ou « mentale » dans le Mexique actuel.

C'est ainsi que nous pouvons dorénavant définir les fondements de notre investigation : comment a évolué la figure de la mort à travers les siècles, dans la culture d'Espagne et de Nouvelle-Espagne ? Fut-elle et est-elle, encore aujourd'hui, le résultat d'un métissage culturel ? Rappelons-nous que nous ferons la distinction entre la mort, l'acte de mourir, et la Mort en tant qu'entité, celle que l'homme se représente à lui-même et qui viendra un jour lui ôter la vie. Car ces représentations et ces messages d'appréhension de la fin des temps ne sauraient être absents d'une culture comme celle de l'Espagne, et de son prolongement ultramarin américain : bien que le débat académique ait souvent occulté à la culture hispanique sa participation à l'art macabre, nous verrons ce qui fait de l'élément de mort un symbole fondamental de la culture hispanique.

PREMIÈRE PARTIE : *L'IMAGE DE LA MORT ISSUE DE LA CULTURE PÉNINSULAIRE MÉDIÉVALE*

Introduction

La première partie de notre étude se basera sur les représentations diverses de la mort au sein d'une entité tout aussi multiple, par l'originalité de sa configuration et de son évolution dans le temps : la péninsule Ibérique médiévale. Celle-ci se démarque particulièrement des autres contrées européennes en raison des différentes sociétés qui la composaient : morcelée à l'aube de l'an mil en plusieurs royaumes distincts, la Péninsule était divisée entre territoires chrétiens au nord et musulmans au sud, attisant la convoitise de reconquête des premiers et la volonté d'expansion des seconds.

L'aboutissement de la Reconquête chrétienne de la péninsule en 1492 signera la fin de l'époque médiévale au terme de plusieurs siècles de conflits politiques et armés. Le territoire reconquis était une mosaïque composée, outre les chrétiens, des nombreuses populations juives et musulmanes d'Al-Andalous et des différentes entités politiques du Nord péninsulaire, formant cet ensemble multiculturel et cohérent qui a été appelé « l'Espagne des Trois religions ». C'est donc la mort, vécue, subie ou représentée dans ce schéma « cosmopolite », laboratoire de différentes communautés, de différentes mentalités et de différentes cultures, que nous analyserons sur une période comprise entre le Moyen Âge central et le bas Moyen Âge.

Toutefois, n'oublions pas que le temps n'a que faire des barrières que l'être humain, qu'il soit ou non historien, n'a de cesse de lui imposer, et ce, bien que l'on admette généralement que le glas du Moyen Âge européen ait sonné en 1492, véritable année-charnière au cours de laquelle deux événements majeurs pour la Couronne espagnole redessinèrent la face du monde de l'époque : premièrement, la prise de Grenade, capitale du royaume des Nasrides d'al-Andalus, par les Rois Catholiques de Castille et d'Aragon, qui

marqua ainsi la fin de huit siècles de présence musulmane en Europe ; deuxièmement, la conquête des Indes occidentales, qui servit officiellement de rencontre entre les Européens et un Nouveau Monde, inaugurant ainsi les Temps modernes.

Par conséquent, le travail portant sur cette période médiévale pourra être sujet à des allers et retours dans le temps et l'espace de cet âge dit « intermédiaire », et ce pour deux raisons principales : d'abord, par la diversité des influences que les différentes cultures ont maintenues entre elles au cours de plusieurs siècles ; ensuite, en raison de la complexité de la mentalité médiévale, sans cesse tiraillée entre l'avenir des innovations techniques et sociales et le respect des cultures antiques, grecque et romaine, lesquelles lui ont apporté ses solides constructions, ainsi que l'influence de la religion.

Sans perdre de vue notre analyse principale, et afin de mieux nous plonger dans cette richesse culturelle, il est fondamental de déterminer dès à présent la configuration politique et humaine du territoire. Comme nous le montre l'illustration suivante (carte 1), la progression chrétienne vers le sud de la Péninsule fut déterminante entre le début du XIII^e siècle et la seconde moitié du XV^e siècle, sur un territoire comptant déjà un fort héritage romain et wisigothique. Le brassage démographique et culturel a continué de s'opérer à travers les siècles : certains musulmans, les *mudéjares*, devinrent sujets des seigneurs chrétiens ayant reconquis leur territoire, ce qui a contribué à mélanger les populations entre elles, dessinant progressivement de nouvelles sociétés. D'autres, les mozarabes, étaient des chrétiens de langue et de culture arabe, et formaient une communauté parfaitement représentative de ce syncrétisme médiéval qui sera déterminant dans l'appréhension de notre sujet.

À la lumière de ces deux cartes, nous voyons précisément comment avait évolué la configuration territoriale et politique de la péninsule Ibérique en l'espace de deux siècles et demi, et comment étaient organisés les royaumes hispaniques au crépuscule du Moyen Âge : un vaste territoire issu d'alliances politiques internes, notamment entre la Couronne de Castille et celle d'Aragon. Néanmoins, malgré l'union de ces grandes puissances en 1469, chaque entité territoriale conservera encore longtemps ses spécificités culturelles et politiques qui allaient façonner durablement la Couronne d'Espagne.

LES ROYAUMES CHRÉTIENS EN 1200



LES ROYAUMES HISPANIQUE, SECONDE MOITIÉ DU XV^e SIÈCLE



Carte 1 : Évolution territoriale, politique et religieuse de la péninsule Ibérique du XIII^e à la seconde moitié du XV^e siècle (cartes traduites et modifiées, à partir de José María MONSALVO ANTÓN, Atlas histórico de la España medieval, Madrid : Editorial Síntesis, 2010, p. 135 et p. 268).

Dans un premier temps, il sera donc important de rendre compte de l'évolution de la mort dans les mœurs et la culture hispanique de l'époque, à savoir une période post-Reconquête pendant laquelle les territoires qui nous intéressent étaient fortement imprégnés du dogme chrétien, mais dans une configuration pluriculturelle qui aura son importance au moment d'analyser les comportements mortuaires. Comment la mort était-elle ressentie par les hommes du Moyen Âge tardif ? Le trépas était-il un phénomène purement biologique à accepter, ou bien un passage de transition vers une autre vie ? Nous verrons comment le sentiment face à la mort évoluait au gré des changements dans la vie religieuse européenne, préfaçant de nouvelles attitudes. La complexité de ces questions nous permettra de mieux appréhender l'essor de la littérature de mort durant le Moyen Âge central, pas seulement dans les royaumes hispaniques mais également en Europe. Les lettres allaient, pour la première fois dans l'histoire occidentale, conférer à l'inquiétant personnage squelettique son rôle le plus saisissant. De même, comme nous le verrons pour approfondir le thème macabre, la littérature se veut être le lien parfait entre art et spiritualité au Moyen Âge, c'est-à-dire le plus fort moyen d'expression de la foi chrétienne, et c'est de ce conglomérat culturel que nous verrons surgir le thème qui nous occupe.

Ainsi, un panorama du corpus macabre péninsulaire sera primordial afin d'éclairer les spécificités des royaumes hispaniques en la matière. Souvent occultée au profit d'autres pays européens, l'Espagne médiévale possède pourtant des traits caractéristiques uniques qui attireront toute notre attention au moment d'analyser sa production artistique. Il est évident que l'empreinte de la mort aura été considérable dans la culture péninsulaire, guidée par une spiritualité chrétienne égalisatrice, et nous verrons si ce rôle prépondérant est toujours visible dans le riche patrimoine hispanique qui est parvenu jusqu'à nos jours.

Enfin, tout ce développement nous permettra de nous interroger sur ce rôle, fort, récurrent et tangible, de la mort dans la société hispanique médiévale. Comment l'Espagne du Moyen Âge a-t-elle fait du trépas, réalité corporelle et biologique inévitable, un instrument culturel qui a pu parvenir jusqu'à nous après plusieurs siècles ? Par quels moyens cette transmission s'est-elle opérée ? Cette mort « représentée », celle que nous gardons en mémoire et qui dicte notre rapport au trépas, revêtait dans l'Espagne médiévale un caractère aussi particulier que la configuration de son territoire, au carrefour des civilisations.

En définitive, nous tâcherons d'apporter des réponses au paradoxe induit par la mise en scène macabre du Moyen Âge, à savoir, si le fait d'enseigner et de diffuser la mort en allant jusqu'à l'associer à l'expression la plus explicite et cruelle qui soit, était un moyen d'exprimer la peur du dernier soupir ou, au contraire, l'amour passionné de la vie.

1. LA MORT DANS LA MENTALITÉ HISPANIQUE MÉDIÉVALE

Afin de mieux comprendre la pensée médiévale chrétienne, somme d'additions culturelles diverses remontant à l'Antiquité, il faut tout d'abord garder à l'esprit qu'il n'y a pas eu, en l'espace de plusieurs siècles, une seule et même vision de la mort, immobile et figée. Les différentes représentations qui sont l'objet de notre étude sont le résultat de longues périodes de réflexions et d'interrogations, sociales, spirituelles et religieuses. Comme toute autre image créée par l'homme, la figuration de la mort évolue, se meut, et prend de nombreuses apparences, formes et valeurs dans notre conscience. C'est de cette mort-là dont nous parlerons ci-après : celle que nous avons en tête, qui n'a pas de visage et qui est une finalité inéluctable pour chaque être humain.

De même, bien qu'il faille distinguer la singularité de la péninsule Ibérique médiévale et christianisée contre un Islam à vaincre, nous dresserons premièrement un état des lieux européen et chrétien en ce qui concerne la vision de la mort. Effectivement, les différents territoires d'Europe occidentale avaient ceci de commun qu'ils étaient très souvent tournés vers des modèles gréco-latins qui se sont transformés au fil du temps. La région péninsulaire, elle, bénéficiait de surcroît d'un legs culturel hébraïque et musulman inestimable.

À propos de l'évolution de la mort, l'historien Antonio Fernández Merino nous apprend que durant l'Antiquité gréco-romaine, la mort est considérée comme le passage vers une meilleure vie, voire comme un sommeil : à ce titre, le trépas antique est alors perçu comme tranquille et serein⁴. Par opposition, le même spécialiste propose (à la fin du XIX^e siècle) de résumer la vision de la mort du bas Moyen Âge en trois mots : selon lui, elle est « *inexorable* », « *terrible* », et « *vengativa* »⁵.

L'interrogation semble se dessiner d'elle-même : comment, en quelques siècles, une telle évolution a-t-elle pu se produire, allant du calme vers l'effroi ? Précisément, c'est là que la question de l'image de la mort au Moyen Âge revêt un caractère particulier, car elle a non

⁴ Antonio FERNÁNDEZ MERINO, *La Danza Macabra: Estudio Crítico-Literario*, Madrid : J. Gaspar, 1884, p. 19-20.

⁵ *Ibid*, p. 23.

seulement évolué, mais elle paraît avoir été distordue. La somme des études consacrées aux représentations de la mort médiévale montre clairement une évolution nette dans le temps.

Nous pouvons, à juste titre, nous demander si cette évolution est l'œuvre du christianisme et de l'immense influence qu'il exerçait en Europe occidentale. A. Fernández Merino expliqua la chose suivante, que nous garderons comme un fil d'Ariane tout au long de notre étude :

*Quiso la Iglesia católica reformar las costumbres, y ajenos a su dogma el panteísmo y la metempsícosis, presentó a la muerte como fruto del pecado; constituyo con ella una constante amenaza para el que vivía, y aterrorizados los hombres, temblaban al recordarla, viendo en su último día el más terrible de la existencia.*⁶

Ces notions de peur et de mort présentée comme fille du péché seront deux pierres angulaires que nous reverrons de nombreuses fois tout au long de notre étude.

Or, à l'époque médiévale, pour renaître à la vie spirituelle, il fallait mourir, le christianisme ayant induit un sentiment de consolation à un mal qui ne semblait pas être douloureux⁷. Il semble donc évident que l'idée de renaissance était alors prédominante, quand bien même des changements dans le temps sont relevés par les historiens, à travers les mœurs et les attitudes face à la mort.

Pour le spécialiste du Moyen Âge espagnol Francisco Javier Fernández Conde, auteur d'un brillant ouvrage sur la religiosité médiévale en Espagne, ce sont les Clunisiens qui ont le plus modifié le rapport humain à la mort dans la liturgie, et ce dès le XI^e siècle : la mort aurait alors été conçue, petit à petit, comme une « transition » obligatoire pour quitter la vie terrestre – oisive – et accéder à la vie céleste – définitive et éternelle⁸.

Mais existait-il seulement « une mort » commune, acceptée par tous, dans cette Europe chrétienne profondément soumise aux dogmes établis ? Dépendait-elle uniquement de l'influence religieuse ou des instances politiques de l'époque ? Autant de questions que se pose l'historien argentin Ariel Guance dans une étude collective sur le rapport à la mort à différentes époques :

⁶ Antonio FERNÁNDEZ MERINO, *op. cit.*, p. 20.

⁷ Fernando MARTÍNEZ GIL, *La Muerte Vivida: Muerte y Sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, Toledo : Diputación Provincial de Toledo, 1996, p. 9.

⁸ Francisco Javier FERNÁNDEZ CONDE, *La religiosidad medieval en España: Baja Edad Media (siglos XIV – XV)*, Gijón : Ediciones Trea, y Oviedo : Ediciones Trea, 2011, p. 45.

A-t-il vraiment existé un modèle spécial de mort dans l'Espagne médiévale, région soumise à des rencontres et des guerres continues contre les musulmans pendant des siècles ? Et, en supposant que ce modèle ait été imposé par la monarchie en raison des besoins guerriers, de quelle manière se manifestaient, face à la mort, les mœurs populaires, la tradition chrétienne et l'exigence d'hommes pour la croisade, avec l'inévitable suite de morts ?⁹

Si nous exprimons les mêmes interrogations qu'Ariel Guiance, qui met en exergue la complexité et la multiplicité des facteurs ayant pu augurer plusieurs modèles de mort en Espagne, force est de constater que nous retrouvons aussi bien dans les royaumes hispaniques du Moyen Âge que dans les territoires voisins, des caractéristiques issues de la pensée médiévale européenne au sens large.

Des traits culturels communs vont donc se diffuser et nous renseigner sur l'appréhension de la mort par les hommes de cette époque. Prenons l'exemple de la tradition littéraire médiévale. Les lettres du Moyen Âge nous enseignent que lorsqu'un chevalier ou un moine meurt, il est toujours averti : le grand spécialiste de l'évolution des attitudes face à la mort, Philippe Ariès, explique qu'à l'époque, « on ne meurt pas sans avoir eu le temps de savoir qu'on allait mourir »¹⁰ et que, le cas échéant, « c'était la mort terrible, comme la peste, ou la mort subite, et il fallait bien la présenter comme exceptionnelle, n'en pas parler »¹¹. Nous pouvons citer des exemples concrets, à savoir Gauvain dans la légende arthurienne (« *Je sai bien que je ne vivrai ja quinze jours* »¹²) ou le personnage de Roland qui, dans la *Chanson* sent « *que la mort le tresprent / Devers la teste sur le quer li descent* »¹³ et que « *de sun tens n'i ad plus* »¹⁴. Un exemple similaire peut être trouvé en Espagne, de la main de Cervantes, qui fait dire à Don Quichottesentant sa dernière heure venir, « *yo me siento, sobrina, a punto de muerte* »¹⁵.

⁹ Ariel GUIANCE, « Douleur, deuil et sociabilité dans l'Espagne médiévale », in : Christiane MONTANDON-BINET et Alain MONTANDON (dirs.), *Savoir mourir*, textes réunis et présentés par Christiane Montandon-Binet et Alain Montandon ; postface de Louis-Vincent Thomas, Paris : L'Harmattan, 1993, p-15-28, p. 16.

¹⁰ ARIÈS Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident : du Moyen Âge à nos jours* (1^{ère} éd. 1975), 2^{ème} éd., Paris : Éditions du Seuil, 1977, p. 22.

¹¹ *Ibid.*

¹² Jean FRAPPIER, *La mort le roi Artu : roman du XIII^e siècle*, (1^{re} éd. 1936), 3^e éd., Genève : Droz ; Paris : M. J. Minard, 1964, p. 212 (dans son édition du roman, Monique Santucci traduit ces mots par « je ne verrai pas le quatrième jour se lever » ; cf. Monique SANTUCCI (trad.), *La Mort du roi Arthur*, traduit d'après l'édition de Jean Frappier, Paris : Champion, 1991, p. 205).

¹³ *La Chanson de Roland* (XI^e siècle), édition critique par Cesare SEGRE (éd.), (1^{ère} éd. 1989), nouvelle édition refondue ; traduite de l'italien par Madeleine Tyssens ; introduction, texte critique, variantes de O, index des noms [par Cesare Segre] ; glossaire établi par Bernard Guidot, Genève : Droz, 2003, p. 211, CLXXIV (« sent que la mort le prend / de sa tête elle descend vers son cœur ». La traduction est nôtre).

¹⁴ *Ibid.*, CLXXV : « Roland sent que son temps est fini ». La traduction est nôtre).

¹⁵ Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Don Quijote de la Mancha* (1605, 1615), edición, notas y anexos de Francisco RICO (ed.), Madrid : Alfaguara, 2007, tome II, chapitre LXXIV, p. 1100.

Par conséquent, si bien des distances temporelles et géographiques séparent les chevaliers de la Table Ronde de l'*hidalgo* de la Manche, il semblerait qu'un élément identique puisse être dégagé et attribué à l'attitude médiévale face à la mort : l'homme du Moyen Âge ne sentait pas seulement qu'il allait perdre la vie, mais il le comprenait et le percevait par des présages annonciateurs. Philippe Ariès de déclarer, dans ses *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, que « l'avertissement était donné par des signes naturels ou plus encore, par une conviction intime, plutôt que par une prémonition naturelle ou magique »¹⁶.

À la lumière de ce que nous avons introduit jusqu'à présent, il nous est acquis que la mort médiévale comporte de forts contrastes avec la représentation que l'homme et sa société s'en faisaient à l'époque antique. L'hispaniste Víctor Infantes de Miguel, auteur d'un ouvrage fondamental sur la question de la mort en Espagne, explique cette différence de sensibilité entre le monde gréco-romain et la mentalité médiévale. L'historien estime que l'Occident chrétien a conféré à la mort des fonctions dramatiques, égalisatrices et morales, ce qui n'était pas le cas à l'époque classique : en effet, et bien que certains éléments culturels de la Rome antique puissent déjà laisser présager une certaine préoccupation pour l'au-delà, la peur de la mort était chose absente, aussi bien dans la civilisation latine que chez les Grecs hédonistes¹⁷.

Nul doute que différentes visions de la mort aient coexisté au sein de l'espace chrétien occidental durant la longue période du Moyen Âge. Cependant, nos contemporains ne sont pas unanimes sur les rapports qu'entretenaient les hommes avec cet hôte préoccupant, parfois même angoissant, qui nous signifiait la fin de la vie terrestre.

Voyons à présent plusieurs types de morts tels qu'ils ont été distingués par les spécialistes de la question de la mort dans l'Occident médiéval. Il y a bien évidemment des différences entre la mort biologique et la mort « gardée à l'esprit », c'est-à-dire représentée dans notre inconscient via des fondements sociaux et culturels : ainsi, il convient de présenter quelques théories sur les rapports à la mort dissemblables, opposés, mais parfois complémentaires, qui occupaient l'esprit des hommes du Moyen Âge occidental et, donc, des anciens royaumes d'Espagne.

¹⁶ Philippe ARIÈS, *op. cit.*, p. 22.

¹⁷ Víctor INFANTES DE MIGUEL, *Las danzas de la muerte: génesis y desarrollo de un género medieval: (siglos XIII – XVII)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997, p. 62.

Nous devons à l'historien de la littérature espagnole Joël Saugnieux la séparation suivante des concepts¹⁸ :

- « la mort comme événement indépendant de notre volonté » – ce qu'il appelle « la mort à l'actif » ;
- « la mort comme « voyage », qui, bien que non voulue, représente tout le processus créé par le discours idéologique de la hiérarchie ecclésiastique romaine – donc, « la mort au passif » ;
- « la mort intériorisée, personnalisée, individualiste – à savoir « la mort au réfléchi », liée à la littérature macabre médiévale, que nous étudierons ultérieurement.

Le philosophe français Vladimir Jankélévitch, lui, classe d'une autre manière les différents types de mort ressentis par l'homme¹⁹ :

- la « *mors certa, hora certa* », synonyme de désespoir, qui est celle de l'homme qui sait qu'il va mourir ;
- la « *mors certa, hora certa sed ignota* » est la mort qui provoque l'angoisse ;
- la « *mors incerta, hora incerta* » est l'attente chimérique de la mort ;
- la « *mors certa, hora incerta* », où la mort est certaine mais pas le moment.

Enfin, présentons les trois visions de la mort du bas Moyen Âge que propose l'historien de l'art espagnol Herbert González Zymla²⁰ :

- le premier point de vue de Herbert González Zymla fait de la mort un phénomène universel, qui peut survenir à n'importe quel moment, de manière brusque et inattendue face à toute personne, indépendamment de son âge, de sa position sociale et de sa condition, sans jamais prendre en compte son statut ;

¹⁸ Joël SAUGNIEUX, « Le vocabulaire de la mort dans l'Espagne du XIII^e siècle d'après l'œuvre de Berceo », in : Herman BRAET and Werner VERBEKE (dirs.), *Death in the Middle Ages* (International colloquium May 21-23, 1979 organized by the Instituut voor Middeleeuwse, Katholieke Universiteit Leuven), Leuven : Leuven University Press, 1983, p. 150-178, p. 158-159.

¹⁹ Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La Mort* (1^{ère} édition 1966), 3^{ème} édition, Paris : Flammarion, 1977, p. 154.

²⁰ Herbert GONZÁLEZ ZYMLA, « La danza macabra » in *Revista digital de iconografía medieval* [en ligne], 2014, vol. VI (11), p. 23-51 [consulté le 30 septembre 2022], p. 25.

- le second point de vue est assimilé aux *ubi sunt* de la littérature macabre, vision selon laquelle chaque destin est transitoire sur cette terre – une pensée qui est assumée par les sages chrétiens ;

- le troisième point de vue est celui des vanités et du *contemptus mundi*, dont Herbert González Zymla résume l'idée en ces mots :

*La belleza física, por muy atractiva que resulte en la juventud, decae con la vejez y desaparece con la muerte cuando la corrupción del cuerpo transforma el ser en la horrible visión del cadáver.*²¹

Ces quelques exemples de classifications diverses ont pour objectif de nous avertir sur le fait qu'il n'y a, indubitablement, pas une seule vision de la mort pour chaque époque, mais bien plusieurs sensibilités et réactions différentes qui ont pu être analysées minutieusement par les spécialistes, rétrospectivement.

Nous retiendrons particulièrement les concepts exprimés par Vladimir Jankélévitch, qui traduisent parfaitement les différentes attitudes humaines face à l'idée du trépas. Ces interprétations nous serviront de référents au moment d'analyser le sentiment lié à la mort. De la même façon, nous réutiliserons la pensée de l'historien Michel Vovelle, qui fait le distinguo entre la mort « subie » – au sens démographique et physique du terme – et la mort « vécue », à savoir l'ensemble de gestes et d'attitudes qui accompagnent le processus jusqu'à l'agonie, la tombe, puis l'au-delà²². Cette analyse englobe parfaitement la dimension sociale et culturelle des représentations de la mort que nous analyserons.

1.1. La mort biologique vaincue par le dogme chrétien

À l'époque qui nous occupe, c'est-à-dire l'espace-temps compris entre le début du XIII^e siècle et la fin du bas Moyen Âge, les royaumes hispaniques du nord sont sur le point de « rechristianiser » tous les territoires de la péninsule Ibérique. Avançant peu à peu vers le sud, la Reconquête entraîne avec elle un fort sentiment identitaire chrétien, le rite romain récupérant

²¹ *Ibid.*

²² Michel VOVELLE, « L'histoire des hommes au miroir de la mort », in : Herman BRAET and Werner VERBEKE, *op. cit.*, p. 1-18, p. 3.

abondamment la richesse du monde classique dans sa pensée. Tout ceci configurera la mentalité religieuse médiévale péninsulaire qui, comme nous le verrons en détails, adopte un rapport à la mort probablement différent des entités voisines.

C'est ainsi que durant la période médiévale, on considère la mort biologique comme la naissance spirituelle : c'est toute la pensée savante de saint Augustin, qui a solidement établi les socles de la pensée chrétienne d'Occident, mais surtout des royaumes hispaniques. Dans l'Épître aux Romains du Nouveau Testament²³, saint Paul explique que la mort est entrée dans le monde par le péché (Ro., 5 : 12) : « C'est pourquoi, comme par un seul homme le péché est entré dans le monde, et par le péché la mort, et qu'ainsi la mort s'est étendue sur tous les hommes, parce que tous ont péché »²⁴. En conséquence, par la faute du premier homme, la vie ne peut être éternelle. Toute cette dialectique entre le corps et l'âme sera une base fondamentale pour bien comprendre la mentalité médiévale et le rapport à la mort des individus de cette époque. Du Nouveau Testament à saint Thomas d'Aquin et saint François d'Assise au XIII^e siècle, l'idée selon laquelle la chair est corrompue, et que seule l'âme doit être sauvée du corps humain, est un concept récurrent.

Durant les mille ans qui composent cet âge qui a été inexactement décrit comme « intermédiaire », une constante idéologique peut se retrouver à toutes les époques : la préoccupation du corps est signe du démon²⁵. Alphonse X le Sage, roi de Castille et de León au XIII^e siècle, écrivit de nombreux textes en se servant de cette doctrine selon laquelle le corps était fait d'éléments corruptibles, et que seule l'âme pouvait accueillir l'esprit et la raison, différenciant ainsi l'homme de l'animal²⁶. En d'autres termes, la chair représente une frontière entre l'âme et Dieu. Il fallait donc préparer sa vie dans l'au-delà en vivant dans le « bien », au sens de « se priver du mal », c'est-à-dire de tout ce qui était éloigné de Dieu.

Pour illustrer une certaine vision de la mort – du corps par rapport à l'âme –, citons ces écrits de saint François d'Assise, réalisés quelques décennies avant ceux d'Alphonse X. Dans sa *Lettre à tous les fidèles*, François d'Assise insiste fortement sur la dichotomie corps/âme, dans la partie correspondant au moribond impénitent :

²³ Pour tous les extraits de la Bible (sauf mention contraire, notamment pour les livres deutérocanoniques), nous utiliserons : *La Sainte Bible*, qui comprend l'Ancien et le Nouveau Testament traduits sur les textes originaux hébreu et grec, par Louis SEGOND (éd.), nouvelle édition revue avec parallèles (1^{re} ed. 1873), Paris (58, rue de Clichy, 58) : sans nom, 1919.

²⁴ *Ibid*, Ancien Testament, Ro. 5 : 12, p. 146.

²⁵ Emilio MITRE FERNÁNDEZ, *La muerte vencida: Imágenes e historia en el Occidente Medieval (1200 – 1348)*, Madrid : Encuentro Ediciones, 1988, p. 43.

²⁶ ALPHONSE X LE SAGE (XIII^e siècle), *Las siete partidas*, edición de 1807 de la Imprenta Real (facsimil), tomo I, *Partida primera*, conmemoración del octavo centenario del nacimiento de Alfonso X (1221-2021), por la Real Academia de la Historia y el Boletín Oficial del Estado (eds.), Madrid : Boletín Oficial del Estado, 2021, Partida primera, título XIII, ley I, p. 379.

Que tous sachent donc bien que si un homme meurt n'importe où et n'importe comment en état de péché mortel sans avoir satisfait, et que pouvant satisfaire il ne le fait pas, le démon arrache son âme de son corps, parmi de telles angoisses et de telles tribulations que nul ne peut en rien savoir que celui qui les a éprouvées [...]. Ses parents et ses amis s'emparent de sa fortune et se la partagent ; après quoi ils disent : « Maudite soit son âme : il pouvait en acquérir et nous en laisser plus qu'il ne l'a fait. » Et voici que les vers mangent son corps. Ainsi a-t-il perdu son âme et son corps dans ce court passage au monde, et il tombe en enfer où il sera éternellement tourmenté.²⁷

Toutes ces préoccupations se retrouveront amplement dans des œuvres littéraires qui ont marqué la civilisation espagnole, tant cette pensée religieuse était influente et intrinsèque à la société de l'époque. Concrètement, dans la pensée médiévale, le corps n'est fait que pour mourir, et n'est destiné à rien d'autre qu'à être la proie des vers²⁸

Nous avons préalablement parlé de l'attitude face à la mort dans le monde antique, expliquant que le trépas était considéré comme quelque chose de calme, voire doux. Philippe Ariès explique qu'à partir du XV^e siècle, un changement majeur intervient dans un comportement qui avait déjà beaucoup évolué. L'historien estime qu'à partir de cette période, les moribonds étaient représentés comme empreints d'inquiétude et d'indifférence : « Dieu et sa cour sont là pour constater comment le mourant se comportera au cours de l'épreuve qui lui est proposée avant son dernier soupir et qui va déterminer son sort dans l'éternité »²⁹. Víctor Infantes de Miguel, lui, situe cette modification plusieurs décennies auparavant, au cours du XIII^e siècle qu'il appelle « *el Siglo de Oro de la Escolástica* »³⁰, courant disciplinaire médiéval qui faisait perpétuer l'héritage des philosophes antiques dans une pensée chrétienne. Pour lui, il est possible de résumer la conception scolastique de cette époque par l'acceptation que le destin total de l'homme s'annonce dans sa vie terrestre, et ce par l'inquiétude de sa vie dans l'au-delà³¹. La grande majorité des spécialistes, ainsi que les témoignages historiques et artistiques qui sont parvenus jusqu'à nous, semblent tous corroborer cette perspective. Pour étayer les deux idées précédentes, nous considérerons que chaque siècle, à partir du XII^e, apportera un élément nouveau quant à la relation homme/mort.

²⁷ FRANÇOIS D'ASSISE (saint), (XIII^e siècle), *Œuvres* (1^{re} éd. 1959), 2^{ème} éd. au format de poche, traduction, introduction et notes d'Alexandre MASSERON (éd.), Paris : Albin Michel, 2006, *Lettre à tous les fidèles*, XII, Le moribond impénitent.

²⁸ Philippe ARIÈS, *op. cit.*, p. 40.

²⁹ Philippe Ariès appuie son propos sur : Ro., 5 : 12. La citation est extraite de *La Sainte Bible*, *op. cit.*, p. 146.

³⁰ Víctor INFANTES DE MIGUEL, *op. cit.*, p. 50.

³¹ *Ibid.*

Revenons aux différents types de mort que nous avons donnés en aperçu, au début de ce chapitre. Un autre Père de l'Église, saint Ambroise, définissait déjà trois types de mort au IV^e siècle (*De bono mortis : Liber ubus*, II) :

- la « *mors peccati* » – de l'âme pécheresse ;
- la « *mors mystica* » – qui donne la mort au péché et la vie à Dieu ;
- la « *animae corporisque secessio* », – la mort biologique³².

Ainsi, à partir du XII^e siècle, commence à se consolider le concept de purgatoire – bouleversement majeur dans la religiosité médiévale – que Jacques Le Goff interprète comme une échappatoire de l'être humain spirituel par rapport à sa destinée : « l'humanité chrétienne ne croit plus dans son ensemble que le Jugement dernier est pour demain »³³, comme si d'une certaine manière, cette étape intermédiaire entre la vie et la mort permettait de prolonger l'existence terrestre.

Par conséquent, la mentalité chrétienne occidentale va distinguer plusieurs types de trépas, dont nous retiendrons surtout l'antagonisme suivant : la première et la seconde mort. Il s'agit de discriminer la mort biologique de la mort spirituelle, ainsi que la bonne mort de la mauvaise, à savoir celle accordée par Dieu et celle subie dans le péché. Effectivement, si l'âme se trouvait être remplie de péchés, elle était alors considérée plus morte que vivante. Encore une fois, nous pouvons retrouver ce concept de la seconde mort au XIII^e siècle chez saint François d'Assise, dans le « Cantique de frère Soleil » de sa *Lettre à tous les fidèles* :

Loué sois-tu, mon Seigneur, pour ceux qui pardonnent par amour pour toi
et supportent douleur et tribulation.
Bienheureux ceux qui persévèrent dans la paix,
car par toi, Très Haut, ils seront couronnés.

Loué sois-tu, mon Seigneur, pour notre sœur la mort corporelle,
à qui nul homme vivant ne peut échapper.
Malheur à ceux qui meurent en péché mortel,
bienheureux ceux qui se trouveront dans tes très saintes volontés,
car la seconde mort ne leur fera point de mal. ³⁴

³² Emilio MITRE FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 52.

³³ Jacques LE GOFF, *La naissance du Purgatoire*, Paris : Gallimard, 1981, p. 312.

³⁴ François d'ASSISE (saint), *op. cit.*, *Lettre à tous les fidèles*, XIX – Cantique de frère Soleil, v. VIII-IX.

Cette idée de seconde mort était déjà employée à plusieurs reprises dans l'*Apocalypse* de saint Jean. Ainsi, dans la « Lettre à l'Église de Smyrne » (Ap. 2 : 8-11) :

10. Ne crains pas ce que tu vas souffrir.
Voici, le diable jettera quelques-uns de vous en prison, afin que vous soyez éprouvés, et vous aurez une tribulation de dix jours.
Sois fidèle jusqu'à la mort, et je te donnerai la couronne de vie.
11. Que celui qui a des oreilles entende ce que l'Esprit dit aux Églises :
Celui qui vaincra n'aura pas à souffrir la seconde mort.³⁵

Pierre Prigent, professeur de théologie, de nous expliquer :

Les parallèles rabbiniques allégués dans le commentaire de ces textes permettent une assez grande certitude : la deuxième mort est la mort dernière, totale, eschatologique. La première mort, la mort physique, celle donc qui menace les confesseurs n'est pas à redouter : la vie véritable conférée dès à présent est plus forte que cet anéantissement charnel. En revanche le sort éternel de l'homme peut être, par décision de Dieu, la mort, l'anéantissement total, l'envers de la vie éternelle. Cette deuxième mort, qui seule doit être redoutée, dit notre texte, les vainqueurs n'ont plus à la craindre.³⁶

La même expression se retrouve également dans l'évocation du Millenium (Ap., 20 : 5-6) et de la « nouvelle terre » (Ap., 21 : 8). Mais c'est celle employée lors du Jugement qui attirera le plus notre attention (Ap., 20 : 12-15) :

12. Et je vis les morts, les grands et les petits, qui se tenaient devant le trône. Des livres furent ouverts.
Et un autre livre fut ouvert, celui qui est le livre de vie.
Et les morts furent jugés selon leurs œuvres, d'après ce qui était écrit dans les livres.
13. La mer rendit les morts qui étaient en elle, la mort et le séjour des morts rendirent les morts qui étaient en eux ; et chacun fut jugé selon ses œuvres.
14. Et la mort et le séjour des morts furent jetés dans l'étang de feu. C'est la second mort, l'étang de feu.
15. Quiconque ne fut pas trouvé inscrit dans le livre de vie fut jeté dans l'étang de feu.³⁷

Pour conclure sur cette définition fondamentale de la seconde mort, référons-nous à nouveau à Pierre Prigent :

³⁵ *La Sainte Bible, op. cit.*, Nouveau Testament, Ap. 2 : 8-11, p. 233.

³⁶ *L'Apocalypse de saint Jean*, Pierre PRIGENT (éd.), (1^{re} éd. 1981), 3^e édition revue et augmentée, Genève : Labor et Fides, 2000, p. 129.

³⁷ *La Sainte Bible, op. cit.*, Ap., 20 : 12-15, p. 245-246.

La mort et l'Hadès sont jetés dans l'étang de feu. La mort n'est pas, dans l'*Apocalypse*, le séjour qui accueille normalement les hommes à l'issue de leur vie terrestre. C'est au contraire une puissance mauvaise au service du monde des ténèbres, la négation de la vie véritable que Dieu veut donner dès à présent et pour toujours.

On comprend donc que notre auteur (comme ceux qui développent des vues assez parallèles, cf. 1 Cor. 15, 26.54) affirme la fin de la mort et précise qu'elle connaîtra le même sort que Satan et ses deux principaux lieutenants. Ainsi le revers obscur de la création n'est plus ; cette dangereuse possibilité de refuser Dieu, de l'exclure, de vouloir un monde sans Dieu et sans sa vie est bannie. Comment ne pas entendre que cette victoire sur la mort résulte de l'œuvre même du Christ qui donne la vraie vie, et ne pas relever la résonance présente de ce texte comme de 2 Tim. 1, 10 : l'apparition du Christ a détruit la mort et a fait resplendir la vie et l'immortalité pour l'évangile.

En vérité les lecteurs de l'*Apocalypse* étaient invités à reconnaître dans cette annonce du jugement dernier les vérités dont ils pouvaient déjà vivre la réalité présente.³⁸

À la lumière des extraits que nous avons cités, nous pouvons déterminer avec certitude que la première mort, par sa nature pécheresse, propulsait directement l'individu vers l'enfer, c'est-à-dire à l'opposé de Dieu. Le concept a peut-être eu un impact plus conséquent dans les mentalités de la péninsule Ibérique : en effet, dans les royaumes hispaniques chrétiens, un fort sentiment millénariste s'est développé tout au long du Moyen Âge, faisant de l'*Apocalypse* un écrit de référence pour la vie et les peurs des populations, comme semble l'attester l'apparition des *Commentaires de l'Apocalypse* du moine Beatus de Liébana à la fin du VIII^e siècle. Bertrand Fauvarque, professeur d'histoire médiévale, nous apprend que c'est probablement dans le contexte de l'invasion arabe que s'est transmis ce sentiment de peur de la fin des temps³⁹. Par la suite, au cours du Moyen Âge central, se développera la tradition des *Beatus*, ces manuscrits commentant l'*Apocalypse* et souvent accompagnés d'une enluminure singulière.

L'idée des « deux morts » apparaît également chez Dante, qui utilise l'expression « seconde mort » comme synonyme d'enfer au Chant I de la première partie de *La Divine Comédie* – vers 12 à 17, parmi les explications données par Virgile au poète :

« Donc pour ton bien je pense et je décide
Que tu me suives, et je serai ton guide,
Pour te mener par le lieu éternel,
Où entendras les hurlements navrés,
Et verras les anciens esprits dolents,
Ceux que la mort seconde fait crier. »⁴⁰

³⁸ L'*Apocalypse de saint Jean*, op. cit., p. 447.

³⁹ Bertrand FAUVARQUE, « L'Apocalypse en Espagne (VII-VIII siècles) », in : « L'Apocalypse en Espagne (VII-VIII siècles) », in : *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1996, tome 32-1, Antiquité – Moyen Âge, p. 217-236, p. 218.

⁴⁰ Dante ALIGHIERI (XIV^e siècle), *La Divine comédie : Tome premier, Enfer* ; texte italien établi par Marina Zorzi Kolasinski De Kojen ; traduction poétique d'André Pératé ; édition réalisée avec le concours de Giorgio

En définitive, pour l'homme occidental de la fin du Moyen Âge, ne sachant comment se comporter face à la mort, il n'existe d'autre modèle valable que celui du Christ. Saint Augustin – dont les écrits demeuraient extrêmement influents dans les mentalités tout au long du Moyen Âge –, l'exprime assez explicitement dans *La Cité de Dieu (De Civitate Dei)* : la mort fait du Christ l'intermédiaire entre Dieu et l'homme, qui cherche alors un « médiateur » pour accéder à l'au-delà⁴¹. Car la mort est indubitablement la destinée de chacun, comme nous le dit Augustin au Livre XII, consacré à la création de l'homme : « Dieu n'ignorait pas d'ailleurs que l'homme pécherait et que désormais, voué à la mort, il engendrerait des fils destinés à mourir »⁴².

Il fallait donc mourir selon l'exemple du Christ, lequel s'était sacrifié pour l'humanité tout entière, et pour indiquer à celle-ci le chemin vers Dieu, en se débarrassant du péché. Voici les enseignements de saint Augustin dans l'introduction du livre XIII de *La Cité de Dieu* :

« Nous avons résolu les problèmes ardues de l'origine de ce siècle et du commencement du genre humain : notre plan nous amène maintenant à traiter de la chute du premier ou plutôt des premiers hommes, ainsi que de l'origine et de la propagation de la mort dans l'humanité. Car Dieu n'avait pas créé les hommes à la manière des anges, c'est-à-dire incapables de mourir même après avoir péché. Ayant rempli leur devoir d'obéissance, ils devaient, sans [l'intervention] de la mort, obtenir l'immortalité des anges et leur éternité bienheureuse ; mais s'ils désobéissaient, la mort serait leur juste châtement. »⁴³

C'est bel et bien parce qu'il pèche que l'homme meurt. Mais, et c'est là où la pensée augustiniennne influente a bien été assimilée au Moyen Âge par les penseurs de l'Église, l'homme ne meurt véritablement que si son âme a été abandonnée par Dieu. Le livre XIII résume parfaitement la doctrine d'Augustin avec les mots suivants : « Pour l'homme tout entier, c'est la mort quand l'âme abandonnée de Dieu [abandonne] le corps. Car alors [elle ne vit plus d'elle] »⁴⁴. Mourir en suivant l'exemple du Christ devient alors une nécessité, car la mort elle-même est un passage obligatoire : « Dieu fit à la foi une si grande grâce, que, par elle, la mort, qui est le contraire de la vie, est devenue un moyen de passer à la vie »⁴⁵. Ainsi, par la grâce du

PERRINI (éd.) ; et contenant la série complète des dessins exécutés à la pointe de plomb et d'argent par Sandro Botticelli, peintre florentin, Paris : Jean de Bonnot, 1971, p. 10.

⁴¹ Pierre PIRET, *La destinée de l'homme : la Cité de Dieu : un commentaire du "De civitate Dei" d'Augustin*, Bruxelles : Éditions de l'Institut d'Études Théologiques, 1991, p. 133.

⁴² *Ibid*, p. 192.

⁴³ *Ibid*, p. 197.

⁴⁴ *Ibid*, p. 198.

⁴⁵ *Ibid*, p. 199.

pardon, Dieu console l'homme en lui offrant l'éternité s'il vit comme le Christ – être spirituel et, donc, immortel – et non comme Adam – animal, sensible à sa propre chair et donc, par conséquent, proche du diable. Augustin condamne fermement le corps qu'il juge « corruptible » et qui « accueille vice et péchés »⁴⁶.

Nous pouvons alors arguer qu'à partir du XIV^e siècle, une vision bicéphale de la mort se popularise dans l'Occident médiéval, présentant deux issues contraires pour celui qui la prépare et la vit : la mort première, terrestre et pécheresse, et la seconde, celle de la destruction de l'âme. À cette opposition, le médiéviste Emilio Mitre Fernández ajoute que le simple fait de passer sa vie dans le péché est un synonyme de mort :⁴⁷

A través de la dicotomía cuerpo/alma como fuerzas enfrentadas, la intelectualidad del Medievo había ido configurando una pedagogía de las almas que, a través de las más variadas manifestaciones, pretendía hacer accesible a la masa de fieles el más terrible y generalizado misterio.

Era necesario, además, completar esta figura con otras que supusieran una desdramatización mayor de la muerte biológica, a base de propagar imágenes de «otras muertas», o de cubrir el tránsito de una vida a otra con imágenes lo más edulcoradas posibles.

*Una de las más populares era la que presentaba al hombre como una especie de peregrino en la tierra cuyo destino habría de ser una patria celestial a la que solo se podía acceder por el expediente de la muerte, por la separación del alma y el cuerpo.*⁴⁸

Il est à noter qu'à l'époque, l'accès au niveau intermédiaire que représentait le purgatoire était déjà considéré comme chose positive, tant les horreurs de l'enfer étaient décrites avec exagération par les prédicateurs⁴⁹.

Pour conclure cette analyse des différentes morts, nous pouvons d'ores et déjà nous assurer que la mort chrétienne était celle réservée au juste, c'est-à-dire à celui qui avait suivi les préceptes de Dieu et du Christ, tels que l'Église romaine l'imposait. L'idée selon laquelle l'homme était un pèlerin sur terre était relativement acceptée ; son parcours terrestre, jusqu'à la mort, constituait un chemin qui devait le préparer à un au-delà accordé par Dieu, s'il avait vécu en refusant le péché. Alors que le trépas était admis comme phénomène inéluctable, c'était la mort de l'âme et non celle du corps qu'il fallait redouter. Dans son brillant ouvrage sur la question, Emilio Mitre Fernández nous explique sa théorie de la dédramatisation de la première mort par l'Église, en insistant sur la seconde : en suivant ce dogme et ce schéma de pensée,

⁴⁶ *Ibid*, p. 213.

⁴⁷ Emilio MITRE FERNÁNDEZ, *op. cit*, p. 53.

⁴⁸ *Ibid*, p. 51.

⁴⁹ Francisco Javier FERNÁNDEZ CONDE, *op. cit*, p. 184.

l'homme du Moyen Âge occidental avait acquis la possibilité de se concentrer sur la préparation de sa vie dans l'au-delà : en d'autres termes, il pouvait alors vaincre la mort⁵⁰.

1.2. Évolution du sentiment mortuaire dans l'Espagne médiévale

À la pensée occidentale relative à la mort au Moyen Âge, telle que nous venons de l'étudier, nous ajouterons ici tous les éléments culturels « actifs », décrits par Michel Vovelle comme « la mort vécue »⁵¹, afin de mieux comprendre le sentiment de la dernière heure tel qu'il était perçu. Comment ressentait-on la mort dans les royaumes hispaniques ? Comment se préparait-elle ? En d'autres termes, comme se vivait la mort ? L'étude des comportements que nous nous apprêtons à faire constitue la preuve d'un changement dans la relation à la mort ; et aussi bien la culture que les mœurs des sociétés de l'époque sont, fort heureusement, parvenues jusqu'à nous pour que nous puissions les étudier.

Comme nous l'avons vu précédemment, l'idée que l'être humain est un pèlerin sur terre, accédant à la vie dans l'au-delà par le salut de son âme grâce à la mort, était la pensée prédominante dans les royaumes médiévaux soumis à l'influence chrétienne grandissante. Cependant, ce concept va quelque peu s'intensifier au gré du temps, via le pouvoir des instances religieuses qui vont progressivement adopter la mort comme un thème central à enseigner aux fidèles.

Mais quand, et comment, ce changement s'est-il opéré ? Comment cette évolution de l'image de la mort s'est-elle traduite ? Nous pouvons considérer le XIII^e siècle comme un passage charnière en ce qui concerne le thème du trépas au sein de la religiosité occidentale. C'est à partir de ce siècle que les hommes d'église ont mis la mort au centre de leur travail pastoral, en accord avec un intérêt croissant qui n'a eu de cesse d'augmenter en Europe à cette époque⁵².

Tout d'abord, le XIII^e siècle est un âge de grandes avancées – techniques, sociales, scientifiques – au cours duquel tout semble indiquer que la question de la place de l'homme sur terre prenait de plus en plus d'importance dans l'esprit de ses contemporains. Comme nous

⁵⁰ Emilio MITRE FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 13.

⁵¹ Cf. *supra*, p. 33.

⁵² Emilio MITRE FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 25.

l'avons indiqué, c'est également le moment où le concept de purgatoire devient de plus en plus concret aux yeux des fidèles chrétiens, ce qui a ajouté un sentiment de peur généralisée de la fin de la vie qui n'existait pas jusqu'alors en Europe. Certains spécialistes ont toutefois considéré que l'origine du purgatoire était bien antérieure au bas Moyen Âge : en effet, au livre XXI de sa *Cité de Dieu* – consacré à la séparation du mal –, saint Augustin parlait déjà de « peines purificatrices » transitoires, physiques ou spirituelles, ce qui pourrait tracer une certaine généalogie de la représentation du purgatoire⁵³.

Si pour certains, la naissance du purgatoire – pour reprendre le titre de l'ouvrage fondamental de Jacques Le Goff – est l'une des explications au possible changement d'attitude face à la mort, nous pouvons en relever d'autres, ultérieures. Et à ce titre, il est absolument indispensable d'évoquer la catastrophe démographique que représenta l'épidémie de peste noire de 1347 en Europe.

1.2.1. Le traumatisme de la peste

En l'espace de quelques années, près d'un tiers de la population européenne fut décimée par l'horreur bubonique, ce qui était alors un cataclysme humain sans précédent aucun et qui eut, convient-il de le rappeler, un impact cauchemardesque dans les esprits. L'idée de la peste comme châtement divin commença alors à intervenir dans les mentalités, car elle introduisait à chaque instant et à chaque endroit la mort comme une issue que l'on ne pouvait éviter, et ce sans aucun moyen de garantir le salut de ceux qu'elle allait atteindre. Ce sentiment d'impuissance face à une mort aussi épouvantable était renforcé par la sensation que pour échapper à la mort, il n'y avait d'autre moyen que la fuite : nous pouvons ainsi mentionner l'exemple de Pierre IV d'Aragon qui, par peur de l'inévitable et affreuse mort pesteuse, se prépara à un pèlerinage d'un lieu à l'autre de son royaume⁵⁴.

Pourtant, de nombreux spécialistes relativisent aujourd'hui ce que l'on a considéré comme étant l'un des plus grands désastres de masse que l'homme avait pu connaître jusqu'alors. Si personne n'en conteste l'aspect dramatique, des historiens comme Ariel Guance ont affirmé que l'Espagne avait été l'un des territoires les moins touchés par l'épidémie de peste

⁵³ Pierre PIRET, *op. cit.*, p. 350.

⁵⁴ Francisco Javier FERNÁNDEZ CONDE, *op. cit.*, p. 171.

noire⁵⁵. Francisco Javier Fernández Conde, lui, abonde dans le sens d'une exagération des témoignages et des sentiments relatifs à la grande peste de 1347⁵⁶. À titre d'exemple, voyons ce récit du *Cronicón gerundense*, contemporain de la tragédie, et considéré par Francisco Javier Fernández Conde comme étant amplifié :

*En el año MCCCXLVII – se produjo una gran mortandad (« maxima mortalitas ») de hombres y mujeres, hasta el punto que perecieron de la peste en la diócesis de Gerona y en la provincia de Tarragona dos de las tres partes de la población; y entonces, la mayor parte de los mansos de los payeses quedaron sin herederos y abandonados.*⁵⁷

Pour le médiéviste espagnol, il s'agit d'un exemple parmi tant d'autres de situations exagérées à partir de l'aspect extraordinaire et choquant de l'épidémie. Or, nous savons que des phénomènes semblables avaient déjà touché certaines régions d'Europe, dont la péninsule Ibérique, ce qui aurait eu pour effet d'accélérer les changements de comportement face à la mort déjà initiés au XIII^e siècle : déjà au début du XIV^e siècle, de malheureux épisodes de mauvaises récoltes et de famines, comme en a connu l'Aragon en 1315 – année appelée à l'époque « *lo mal any primer* », à savoir « la première mauvaise année »⁵⁸ – n'ont fait que préparer négativement un terrain propice à la remise en question, débouchant ainsi sur une nouvelle vision de la mort à l'aune de l'épidémie de peste bubonique. Nous reviendrons plus en détails, dans un autre chapitre, sur ce rôle crucial qu'a certainement joué la peste noire dans les représentations de la mort au Moyen Âge.

C'est alors que deux nouveaux éléments vont considérablement modifier le rapport à la mort dans la spiritualité et les coutumes de cette époque : en premier lieu, la généralisation du sacrement de l'extrême-onction, et en second lieu la popularisation du testament, entre le XIII^e

⁵⁵ Ariel GUIANCE, *art. cit.*, p. 24. L'auteur s'appuie sur les travaux suivants : Jaime SOBREQUÉS CALLICÓ, « La peste negra en la Península Ibérica », in : *Anuario de Estudios Medievales*, 7, Barcelona, 1970-71, p. 67-192 ; Robert GOTTFRIED, *La muerte negra. Desastres naturales y humanos en la Europa medieval*, México : Fondo de Cultura Económica, 1989.

⁵⁶ Francisco Javier FERNÁNDEZ CONDE, *op. cit.*, p. 169.

⁵⁷ Cité par Francisco Javier FERNÁNDEZ CONDE, « La Peste Negra », in : Ricardo GARCÍA-VILLOSLADA (dir.), *Historia de la Iglesia en España, II, 2^o, La Iglesia en la España de los siglos VIII al XIV*, Madrid : Ed. Católica, « Biblioteca de autores cristianos », 1982, p. 422-426, p. 422, note 1. Francisco Javier Fernández Conde cite une traduction du latin vers l'espagnol du *Cronicón gerundense*, cf. Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Historia de España (vol. XIV), España cristiana. Crisis de la Reconquista. Las luchas civiles*, dirigida por Luis SUÁREZ FERNÁNDEZ y Juan REGLÀ I CAMPISTOL (dirs.), prólogo por Ramón d'Abadal i de Vinyals, Madrid : Espasa-Calpe, 1966, prólogo, p. XXX.

⁵⁸ Emilio MITRE FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 25.

et le XIV^e siècle, lequel bouleversera l'idée que le vivant se fait de sa propre mort, ainsi que son rapport aux défunts qui l'ont accompagné durant son existence.

1.2.2. Coutumes funéraires et extrême-onction

Tout au long de la période médiévale, les morts pouvaient être enterrés de deux manières : *in porticu* – dans l'église, contre ses murs ou ses alentours – ou bien *sub stillicidio* – sous les gouttières. Notons également un profond contraste avec le monde classique que nous avons cité antérieurement : à Rome, la Loi des Douze Tables interdisait l'enterrement *in urbe*, c'est-à-dire à l'intérieur de la ville, les cimetières étant alors situés en-dehors de la cité, le long des routes, tandis que durant le Moyen Âge, les morts allaient progressivement entrer dans les villes, car il était de coutume de confier son corps à l'Église : la destination des os du défunt importait peu, pourvu qu'ils soient déposés à proximité de la Vierge et des saints – *ad sanctos*⁵⁹. Philippe Ariès nous apprend qu'à l'époque du « second Moyen Âge », le mot « église » désignait autant la cathédrale que les alentours et son espace tout entier, c'est-à-dire, comprenant ainsi le cimetière ;⁶⁰ la plupart du temps, le lieu exact de la sépulture était même inconnu⁶¹. Voici comment Philippe Ariès analyse l'expression générale de ce sentiment à l'époque médiévale :

Dans le premier millénaire de l'histoire du sentiment chrétien, le fidèle qui avait remis son corps *ad sanctos* était lui-même, par contagion, un saint. La *Vulgate* dit « saint » là où nous traduisons aujourd'hui « fidèle » ou « croyant ». L'inquiétude du salut ne troublait pas le saint promis à la vie éternelle et qui dormait dans l'attente du jour du retour et de la résurrection. Au second Moyen Âge, au contraire, nul n'était plus assuré du salut, ni les clercs, ni les moines ni les papes qui bouillaient dans la marmite de l'enfer. Il fallait s'assurer les ressources du trésor de prières et de grâces entretenu par l'Église.⁶²

Cependant, en étant « confié » de la sorte à l'église, sous la protection des saints jusqu'au jour où il ressusciterait, le défunt perdait d'une certaine manière son identité. Effectivement, les sépultures étaient déjà presque entièrement anonymes jusqu'au début du Moyen Âge central. C'est approximativement à partir du XII^e siècle que les inscriptions funéraires reviennent dans les pratiques liées à la mort, notamment sur les tombes de

⁵⁹ Philippe ARIÈS, *op. cit.*, p. 29-31.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁶¹ *Ibid.*, p. 47.

⁶² *Ibid.*, p. 90.

personnages illustres, car « saints ou assimilés à des saints »⁶³. Puis, avec l'inscription funéraire réapparaît l'effigie, qui évoque le béatifié attendant le Paradis⁶⁴. Dans la péninsule Ibérique, le XII^e siècle coïncide également avec le moment où les enterrements se font à l'intérieur des édifices religieux, premier changement notable dans l'organisation de l'espace réservé aux défunts ;⁶⁵ on craignait alors, très probablement, que le diable ne s'empare de ces âmes trépassées⁶⁶. Dans son ouvrage consacré à la naissance des cimetières en Europe, le médiéviste français Michel Lauwers rapporte une pratique qui existait déjà à la fin du IX^e siècle :

Une antienne chantée lors de l'aspersion des murs des églises (selon le *Pontifical romano-germanique*), elle aussi gravée sur la façade de plusieurs édifices dès la fin du IX^e siècle, notamment en Espagne, attribue à la consécration la vertu d'éloigner l'ange exterminateur : « Place, Seigneur, le signe du salut en cette maison, afin que tu en interdises l'entrée à l'ange exterminateur [citation de quelqu'un] ». ⁶⁷

Nous pouvons ici remarquer, présent dans les mentalités, la référence à l'Ange exterminateur de l'*Apocalypse* (Abaddon ou Apollyon)⁶⁸, issu de la lointaine tradition hébraïque et dont nous reparlerons ultérieurement.

Reprenons brièvement l'idée de la « bonne mort » que nous avons vue précédemment. À partir du XIII^e siècle, en Europe occidentale, plusieurs témoignages nous montrent qu'il était alors indispensable de se préparer à la bonne mort. Citons, par exemple, l'influence du *Speculum maius* du Dominicain français Vincent de Beauvais, œuvre dédiée à la morale et rappelant le caractère inopiné de la mort, et invitant ainsi le fidèle à une série de comportements en vue d'une préparation au trépas. Également, il convient de mentionner la tenue du II^e Concile de Lyon dix ans après la mort de Vincent de Beauvais, en 1274 – que certains médiévistes comme Emilio Mitre Fernández considèrent comme une année capitale pour l'évolution de la religiosité⁶⁹. Au cours de ce Concile, les autorités religieuses se mirent d'accord sur la considération sacrée de l'onction des malades comme un important moyen de préparer à la

⁶³ *Ibid*, p. 47.

⁶⁴ *Ibid*.

⁶⁵ Francisco Javier FERNÁNDEZ CONDE, *op. cit*, p. 176.

⁶⁶ Michel LAUWERS, *Naissance du cimetière : lieux sacrés et terre des morts dans l'Occident médiéval*, Paris : Aubier, 2005, p. 60.

⁶⁷ *Ibid*.

⁶⁸ Adolphe BERTET, *Apocalypse du bienheureux Jean dévoilée ou Divulgation de la doctrine secrète du christianisme* (1^{re} éd. 1870), reproduction en fac-similé de l'édition de Chambéry (Imp. Ménard), avec une préface de Bertaud RENAUD DE LA FLAVERIE (éd.), Genève ; Paris : Slatkine, 1982, p. 179.

⁶⁹ Emilio MITRE FERNÁNDEZ, *op. cit*, p. 93.

mort⁷⁰. Progressivement, la nécessité de ce sacrement allait se répandre dans toute l'Europe chrétienne comme un rituel de plus à accomplir pour chaque bon croyant, dans le but de suivre l'exemple de la vie du Christ. Les premières mentions de son importance nous indiquent la date de 1240, lors d'un synode organisé à Lisbonne⁷¹.

À ce titre, il est fondamental de noter qu'il est fait état des sept péchés capitaux dans le *Libro de Buen Amor*. Cette œuvre maîtresse de la littérature médiévale, attribuée à l'Archiprêtre de Hita et contemporaine de ces événements, reprend ainsi la pensée de saint Thomas d'Aquin et propose à chaque chrétien un sacrement pour les combattre. S'il en existe plusieurs mentions dans l'œuvre, ce sont les strophes 1586-1601 qui établissent ces « remèdes spirituels »⁷² :

- le baptême contre la cupidité
- la confirmation contre l'orgueil
- l'ordination contre l'avarice
- le mariage contre la luxure
- la pénitence contre la colère
- l'eucharistie contre la gourmandise
- l'extrême-onction contre l'envie⁷³.

Cet exemple de la littérature hispanique montre à quel point ce sacrement a été intégré à la spiritualité médiévale. Saint Thomas d'Aquin, cependant, ne nous enseigne pas l'extrême-onction comme un sacrement fondamental, mais plutôt comme un « médicament spirituel » contre le péché⁷⁴. Tout cela rejoint l'idée de combat absolu du péché avant le moment du dernier souffle du moribond, et ce afin de lui éviter la seconde mort, terrible, à savoir celle de l'âme : Raymond Lulle l'exprimera de la même manière, voyant dans l'onction des malades l'ultime

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 119.

⁷² Juan RUIZ (Arcipreste de Hita), (XIV^e siècle), *Libro de Buen Amor*, I (1^{re} ed. 1913), 10^a ed, edición, introducción y notas de Julio CEJADOR Y FRAUCA (ed.), Madrid : Espasa-Calpe, 1967, p. 247-250 (la traduction du texte est nôtre).

⁷³ Il existe également une vertu pour éloigner chaque péché, ainsi que des bonnes œuvres chrétiennes ; en outre, remarquons qu'aucune solution n'est proposée pour lutter contre le péché d'acédie (ou de paresse), que l'auteur du *Libro de Buen Amor* présente comme la faute « *más sutil é engañosa* ».

⁷⁴ Emilio MITRE FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 115.

sacrement à obtenir avant de quitter la vie terrestre⁷⁵. Le philosophe majorquin en fera le parallèle du baptême, acceptation du modèle de vie chrétienne⁷⁶.

Il est à noter qu'Emilio Mitre Fernández, qui nous livre de brillantes explications sur le sujet dans son ouvrage *La muerte vencida*, affirme que le principe de base de l'extrême-onction existait déjà dans l'Espagne wisigothique⁷⁷, ce qui renforce notre idée selon laquelle l'Espagne est une somme de civilisations l'ayant rendue singulière. On retrouve des discussions similaires sur ce concept à León en 1262 et 1267, mais c'est en 1289, lors d'un Concile célébré à Saint-Jacques-de-Compostelle, que l'extrême-onction s'est vue imposée comme une nouvelle norme de pratique funéraire dans toute l'Europe occidentale, devenant une sorte d'assurance spirituelle par laquelle le défunt allait obtenir la grâce de Dieu. Ainsi, les clercs qui refusaient d'appliquer l'extrême-onction étaient suspendus de leur charge par les autorités ecclésiastiques, et le malade devait impérativement recevoir ce sacrement avant de mourir⁷⁸.

C'est ainsi que la préparation collective à la mort, ayant considérablement évolué tout au long du Moyen Âge, préfigure indubitablement un changement dans la vision individuelle du trépas. Ces modifications correspondent au contexte de la civilisation chrétienne de l'époque, dans laquelle les hommes vivaient de manière liturgique et rituelle, suivant le rythme canonique des heures, des jours, et des sacrements : d'une certaine façon, jusque dans l'extinction de la vie, l'Église imposait son rythme⁷⁹.

1.2.3. L'apparition du testament

Le deuxième point fondamental sur lequel nous allons à présent nous attarder, est le concept du testament, qui apparut en terre ibérique en 1309, également à Saint-Jacques de Compostelle⁸⁰. Auparavant anonyme, le défunt allait alors pouvoir rendre compte de sa propre existence, comme s'il pouvait ainsi rédiger sa propre biographie au moyen du testament. Cette pratique nouvelle du testament funéraire s'est considérablement propagée au cours du XIV^e

⁷⁵ Raymond LULLE (XIII^e-XIV^e siècle), *Obres doctrinals del Illuminat Doctor Mestre Ramon Llull : Doctrina Pueril, Libre del Orde de Cavalleria*, vol. I, text original y antiga versió francesa, *Art de Confessió*, edició especial dedicada als erudits y bibliòfils, transcripció directa ab pròlech y notes bibliogràfiques den M. OBRADOR Y BENASSAR (ed.), Palma de Mallorca : Comissió Editora Lulliana, 1906, p. 54-55.

⁷⁶ Raymond LULLE (XIII^e-XIV^e siècle), *Proverbis de Ramon*, trad. al castellano de los originales catalán y latín de Sebastián GARCÍA PALOU (ed.), Madrid : Editora Nacional, 1978, p. 374-375.

⁷⁷ Emilio MITRE FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 119.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 120.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 129.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 119.

siècle, en raison du climat de peur ambiante qui régnait alors dans toute l'Europe⁸¹. Celle-ci trouve son origine dans le contexte éprouvant de la peste noire, ainsi que des épisodes malheureux de famines qui ont ainsi pu modifier le rapport des vivants à la mort, laquelle se répandait avec plus de violence, et de manière plus inopinée qu'auparavant. À l'instar de l'extrême-onction, il est probable que la pratique du testament ait été antérieure au XIV^e siècle, mais récupérée et diffusée à grande échelle au tournant du XIII^e siècle⁸².

S'il nous est acquis que nous ne pouvons savoir avec exactitude quel comportement adoptaient les hommes d'alors face à l'idée de trépas, il est primordial de signaler que la popularisation du testament intervient dans un contexte de changement, tel que nous l'avons entraperçu avec l'onction des malades qui devenait une mesure obligatoire.

Premièrement, nous pouvons nous interroger sur la fonction exacte du testament précédant la mort. Il s'agissait, en réalité, d'une sorte d'acte passé entre le vivant et les autorités ecclésiastiques, dans lequel on établissait des prescriptions funéraires ; on organisait son propre enterrement, on garantissait un possible salut de son âme. En outre, il constituait une preuve des actions charitables du vivant sur cette terre et de la virtuosité de son esprit. Pour ainsi dire, le testament représentait une forme de « contrat » entre l'individu et Dieu ou bien, pour reprendre la très belle image exprimée par Jacques Le Goff dans son ouvrage *La civilisation de l'Occident médiéval*, il devenait un « passeport pour le ciel »⁸³.

Cependant, nous pouvons nous demander pourquoi, et comment le testament s'est-il mu en une formalité à ce point essentielle pour les croyants, à la fin du Moyen Âge ? Dans un brillant article sur l'évolution de l'acceptation de la mort au bas Moyen Âge en Castille, Adeline Rucquoi, spécialiste de l'histoire de la péninsule Ibérique, nous apprend qu'à la fin du XIV^e siècle, l'individu passe de la résignation pieuse typiquement médiévale à une forme de peur de la mort⁸⁴. Voyons quelques témoignages relevés par Adeline Rucquoi :

- en 1397, le *Justicia Mayor* du royaume de Castille, Diego Lopes de Stúñiga, déclare en préambule d'un testament, « *temiendo la muerte de la qual ninguno puede escapar* » ;⁸⁵ « y

⁸¹ Francisco Javier FERNÁNDEZ CONDE, *op. cit.*, p. 173.

⁸² *Ibid.*

⁸³ Jacques LE GOFF, *La civilisation de l'Occident médiéval* (1^{re} éd. 1982), nouvelle éd., Paris : Flammarion, 2008, p. 162.

⁸⁴ Adeline RUCQUOI, « De la resignación al miedo : la muerte en Castilla en el s. XV », in : Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ y Ermelindo PORTELA SILVA (coords.), *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia en el arte de la Edad Media*, Ciclo de conferencias celebrado del 1 al 5 de diciembre de 1986, Santiago de Compostela : Universidade de Santiago de Compostela, 1988, p. 51-66, p. 58.

⁸⁵ *Ibid.*

*por que todas las cosas que Dios nuestro Señor hizo en este mundo fenescen quando El tiene por bien sy no el solo Dios que nunca ubo comienço nin abra fyn, y por que la muerte es natural cosa a los hombres en este mundo y no sabe el hombre quando o en que ora sera »*⁸⁶ (ce qui nous ramène directement au concept de la « *mors certa, hora incerta* » développé par Vladimir Jankélévitch⁸⁷) ;

- en 1437, doña Ginebra, femme de Diego de Haro, rédige la chose suivante : « *teniendo me otrosi de la muerte que a toda la natura humana es comun e natural e a ninguno non perdona nin recognosçe grandeza nin señorio, aun por quanto no ay en el mundo cossa mas çierta e segura que la muerte nin ay cossa mas dudossa nin mas inçierta que la hora de la muerte »*⁸⁸ (*idem*, la mort est certaine, mais pas le moment de sa venue) ;

- en 1466, le docteur Ferrand Gonçales de Toledo, *oidor de la Audiencia del Rey*, parle lui de « *la ora espantable de la muerte* »⁸⁹, soulignant cette idée d'épouvante semée dans les esprits du Moyen Âge tardif.

S'ils ne sont que des documents isolés, ne pouvant être considérés comme la somme de toutes les pensées de l'époque, ces quelques témoignages castillans de la fin de la période médiévale peuvent être mis en relation avec un certain changement dans l'attitude face à la mort, laquelle contraste avec l'attitude pieuse censée être garantie par des décennies de sécurité spirituelle, notamment avec la pratique de l'extrême-onction. Par conséquent, la mort devient de plus en plus « *espantable* », pour reprendre l'expression explicite de l'extrait précédent. Si nous pouvons corroborer cette affirmation aux idées développées antérieurement, à savoir que le XIV^e siècle fut marqué par la peur, et que la représentation de la mort en a très certainement subi une conséquence, notons que les testaments du bas Moyen Âge se convertissent alors en de véritables sources documentaires, et viennent nous montrer la relation que chaque vivant pouvait entretenir avec l'idée de la mort biologique et de la vie dans l'au-delà. Sur cette question de l'angoisse qui précède la mort, le médiéviste espagnol Jaume Aurell i Cardona explique :

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Cf. *supra*, p. 32.

⁸⁸ Adeline RUCQUOI, *art. cit.*, p. 58.

⁸⁹ *Ibid.*

*La confianza en la misericordia divina no es capaz de atenuar, sin embargo, un profundo temor ante el imprevisible pero indudable advenimiento de la muerte. Todos los testamentos están dominados por una atmósfera de angustia o, quizás mejor, de una temerosa prudencia. Es necesario dejarlo todo atado y bien atado para llegar al juicio divino con las suficientes garantías.*⁹⁰

Afin de mieux avoir à l'esprit les possibles changements qui semblent s'être opérés dans les mentalités, analysons à présent deux études chiffrées d'Adeline Rucquoi, sur la question de la mort en Castille entre le XIV^e et le XV^e siècle (tabl. 1 et tabl. 2). Ici, l'évolution des rapports à la mort à partir de soixante-dix-sept testaments choisis entre 1370 et 1490 à Valladolid, que la spécialiste considère comme un excellent microcosme de la société de l'époque, étant siège de la Cour du royaume mais également de la Real Audiencia y Chancillería, fondée en 1371 par Henri II de Castille⁹¹. Adeline Rucquoi de nous expliquer ses recherches :

*Los dos breves estudios anteriores muestran claramente un cambio en las actitudes frente a la muerte entre finales del siglo XIV y finales del XV. A este cambio de actitud, o sea, de manifestaciones exteriores, corresponde un cambio en la mentalidad. El testador que pide un entierro sin solemnidad, en hábito franciscano, y que distribuye sus mandas piadosas entre las instituciones renombradas por sus virtudes no considera a la muerte con los mismos ojos que el que organizaba unos funerales « según su estado » y se mandaba sepultar en la iglesia conventual o seglar a la que podía pretender en función de ese mismo « estado o condición ».*⁹²

Comme nous pouvons le constater dans le deuxième tableau, les références au Jugement dernier n'existaient pas dans les testaments antérieurs au XV^e siècle. Adeline Rucquoi, dans son étude, insiste sur l'aspect de résignation – qui donne son titre à l'article de la spécialiste – et de passivité des Castellans de la fin du Moyen Âge⁹³. Enfin, la peur n'est pas absente des témoignages, et nous l'avons expliqué précédemment : alors que l'angoisse de la mort ne cesse de croître à partir de 1300, les tourments de l'enfer ainsi que la crainte du diable ne sont pas exempts des mentalités. Quant à l'intercession de la Vierge, nous pouvons la considérer comme une prolongation du culte marial, avec lequel la mère de Dieu devient petit à petit une sorte d'avocat céleste pour le croyant qui s'apprête à quitter ce monde (saint Michel se faisant, lui, son assistant)⁹⁴.

⁹⁰ Jaume AURELL I CARDONA, « La impronta de los testamentos bajomedievales : entre la precariedad de lo corporal y la durabilidad de lo espiritual », in : Jaume AURELL I CARDONA y Julia PAVÓN BENITO (coords.), *Ante la muerte, actitudes, espacios y formas en la España medieval*, Pamplona : EUNSA, « Colección histórica », 2002, p. 77-93, p. 91.

⁹¹ Adeline RUCQUOI, *art. cit.*, p. 58.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*, p. 59.

⁹⁴ *Ibid.*

Años	1370	1400	1425	1450	Total
	1399	1424	1449	1480	
Testamentos otorgados	12	26	19	20	77 (100%)
<i>Beneficiarios en %</i>					
Colegiata	83,3	38,4	21	25	37,6
Iglesias parroquiales	25	69,2	31,5	55	49,3
La Trinidad	83,3	92,3	73,6	85	84,4
La Merced	75	80,7	78,9	80	79,2
San Pablo, OP	50	30,7	15,7	35	31,1
San Francisco, OFM	33,3	26,9	26,3	55	35
Santa Clara, OCL	41,6	7,6	31,5	5	18,1
San Quirce, OSB	41,6	23	15,7	25	20,7
San Agustín, OSA	—	26,9	15,7	25	19,4
San Benito, OB	16,6	69,2	73,6	65	61
Prado, OI	—	—	10,5	35	12,9
Abrojo, OFM	—	—	10,5	20	7,7
Otros beneficiarios no vallisoletanos)	25	23	26,3	45	29,8
Emparedadas	66,6	76,9	52,6	75	68,8

Tableau 1 : Pourcentage des demandes pieuses en faveur des communautés ecclésiastiques vallisoletaines présentes dans 77 testaments entre 1370 et 1480, *in* : Adeline RUCQUOI, « De la resignación al miedo : la muerte en Castilla en el s. XV », p. 52-53.

II. Porcentaje de menciones relativas a la muerte y a la fe en los testamentos vallisoletanos (1370-1490)

Años	1370	1400	1425	1450	Total
	1399	1424	1449	1490	
Nº de testamentos	10	26	18	23	(77 (100%))
«la muerte es cosa natural»	20	34,8	16,6	17,3	24,6
Temor de la muerte	10	11,5	33,3	39,1	24,6
El pecado, el infierno, la misericordia divina	10	38,4	22,2	56,5	36,3
El juicio en función de los méritos	—	15,3	5,5	17,3	11,6
La Intercesión de la Virgen	30	26,9	66,6	65,2	48
La proclamación de una fe ortodoxa	50	53,8	61,1	56,5	55,8

Tableau 2 : Pourcentage de mentions relatives à la mort et à la foi présentes dans 77 testaments entre 1370 et 1490, *in* : Adeline RUCQUOI, « De la resignación al miedo : la muerte en Castilla en el s. XV », p. 52-

Pour conclure cette partie sur l'abondance nouvelle des testaments durant le bas Moyen Âge, nous voyons donc à quel point il était important, pour chaque bon croyant, de ne pas mourir sans avoir rédigé son testament personnel. Le cas échéant, l'Église s'autorisait alors le droit d'intervenir dans l'exécution desdits testaments, lorsque leur rédaction prenait du temps, par exemple. Effectivement, l'acte testamentaire était vivement recommandé par l'autorité religieuse chrétienne, et ce dès la fin du XIII^e siècle⁹⁵.

Néanmoins, ne pourrions-nous pas parler d'un certain intérêt, idéologique ou économique, des communautés religieuses à encourager cette pratique ? Il nous paraît évident que certains ordres monastiques, notamment les Franciscains, n'avaient pas seulement un intérêt spirituel envers les fidèles : nous savons que les couvents étaient souvent bénéficiaires de testaments de ceux qui, de cette façon, exprimaient leur gratitude envers les frères qui les avaient assistés pour « bien mourir »⁹⁶. Les Franciscains et les Dominicains, ainsi que les autres ordres mendiants, étaient déjà des communautés établies de manière concrète au sein de la société urbaine à partir du XIII^e siècle, aussi bien dans la péninsule Ibérique qu'en Europe⁹⁷ : d'où, comme nous le verrons en conclusion de cette première partie, un probable intérêt pour une certaine forme de prédication de la part des différents ordres monastiques et, éventuellement, pour des changements dans l'évolution des mentalités par rapport à la mort.

Outre son aspect rassurant face à l'épreuve que représentait le trépas, le testament médiéval a le mérite de nous avoir laissé les traces les plus évidentes de l'expression de divers sentiments, allant de la résignation passive à l'angoisse pure et simple de l'existence après la mort. Également, l'institutionnalisation massive de ces documents montre bien un certain cheminement vers l'accès à la vie dans l'au-delà, à travers des formes de « validation » des actes de l'individu durant son existence terrestre.

Par conséquent, l'homme du Moyen Âge occidental a progressivement fait sienne l'idée selon laquelle le trépas physique était une étape irréversible, et que le bilan de sa propre vie déterminait alors son passage aux côtés de Dieu, sans possibilité aucune de revenir en arrière pour modifier ses propres comportements. Aussi, l'angoisse de la mort peut-elle s'interpréter à l'inverse, postérieurement, comme une véritable preuve de l'amour de la vie qu'il fallait quitter, sans aucun autre choix possible.

⁹⁵ Francisco Javier FERNÁNDEZ CONDE, *Ibid*, p. 175.

⁹⁶ Jesús Francisc MASSIP I BONNET et Anika Lenke KOVÁCS, « Les Franciscains et le genre macabre : les Danses de la Mort et la prédication » in : Alan HINDLEY, Jesús Francisc MASSIP I BONNET, Anika Lenke KOVÁCS, Graham RUNNALLS (eds.), *European Medieval Drama*, Vol. 8, Turnhout : Brepols, 2004, p. 96-106, p. 94.

⁹⁷ Francisco Javier FERNÁNDEZ CONDE, *La religiosidad medieval en España: Plena Edad Media (siglos XI – XIII)*, Gijón : Ediciones Trea, y Oviedo : Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2005, p. 286.

Terminons par une citation de Philippe Ariès sur cette évolution constante de la représentation mentale de la mort, et qui nous paraît fondamentale :

Pendant la seconde moitié du Moyen Âge, du XII^e au XV^e siècle, il s'est fait un rapprochement entre trois catégories de représentations mentales : celle de la mort, de la connaissance par chacun de sa propre biographie, de l'attachement passionné aux choses et aux êtres possédés pendant la vie. La mort est devenue le lieu où l'homme a pris le mieux conscience de lui-même.⁹⁸

1.3. Douleur et préparation pour l'au-delà : les rites funéraires des sociétés hispaniques médiévales

À présent que nous avons pu constater qu'il y avait, dans les sociétés hispaniques du bas Moyen Âge, une évolution significative du sentiment mortuaire, intéressons-nous à la mort et à sa mise en pratique collective, concrète et culturelle. Comme nous l'avons souligné, la fin du Moyen Âge occidental vit le chrétien se poser de plus en plus de questions sur son existence, mais également sur ses possibilités d'échapper à une mauvaise mort, via l'extrême-onction, le repentir, ou bien l'acte testamentaire, faisant parvenir jusqu'à nous une relative angoisse, sans cesse croissante, à l'idée de quitter la vie terrestre. Cette peur que nous avons évoquée semble aller encore plus loin que ce que nous pensions : Adeline Rucquoi parle ainsi d'une véritable obsession pour la mort qui s'empara des Castellans de la fin du Moyen Âge, réponse possible au climat malsain et aux expériences mortifères qu'ils vivaient encore au XV^e siècle – notamment les vagues successives d'épidémies et le souvenir traumatisant de la peste noire qui avait violemment ravagé l'Europe⁹⁹. Nous verrons, en effet, à quel point le sentiment de douleur face à la mort allait envahir tous les milieux sociaux, y compris les sphères de la royauté dans la péninsule Ibérique.

En premier lieu, voyons comment « se vivait la mort » à cette époque, c'est-à-dire, comment elle se préparait, comment elle se concevait de manière rituelle et enfin, comment les individus réagissaient à sa mise en place dans l'espace social. C'est là tout le concept de « mort vécue » de Michel Vovelle, que nous avons déjà abordé. Nous savons aujourd'hui que selon les

⁹⁸ Philippe ARIÈS, *op. cit.*, p. 46.

⁹⁹ Adeline RUCQUOI, *art. cit.*, p. 51.

rituels disputés lors des *Cortes* de Burgos de 1379, il fallait porter un *duelo de maragas* (un drap) pendant quarante jours pour la mort du roi, un mois pour la mort de la reine ou du prince hériter, et neuf jours pour n'importe quel seigneur décédé¹⁰⁰. Au sein du cercle familial, que ce soit pour la mort du père, de la mère ou de quelque autre membre de la famille, les vêtements sombres – « de *panno prieto* » (tissu foncé) – étaient de mise, et ce pendant quatre mois¹⁰¹. Seule la veuve était autorisée à porter le deuil en l'honneur de son époux aussi longtemps qu'elle le souhaitait¹⁰². À l'époque, on célébrait également le deuil avec des complaintes de lamentation, les *endechas*, dont nous reparlerons bientôt. En 1380, la législation autorisa à porter le deuil pour tous les membres de la famille jusqu'au quatrième degré pendant quatre mois, et trente jours pour les parents éloignés¹⁰³. Ces coutumes nous renseignent sur le lien social évident qui se tisse avec les morts, auxquels on doit continuellement rendre hommage, l'organisation du deuil s'imposant alors comme un véritable rituel codifié. C'est probablement à partir de cette période de l'histoire occidentale que commence une vraie relation affective entre le mort et le vivant, ce dernier demeurant sur terre pour se remémorer sa présence antérieure à ses côtés.

Contrairement à ce que nous avons indiqué en préambule de ce chapitre, ces manifestations médiévales du sentiment de mort, typiquement chrétiennes, ont pu être considérées rétrospectivement comme un retour à la représentation classique. Souvenons-nous qu'il existe une opposition entre le trépas classique, calme et serein, et la mort médiévale qui devient de plus en plus douloureuse, physiquement et spirituellement. Les manifestations de douleur sociale de la fin de l'époque médiévale dans la péninsule Ibérique, comme celles que nous venons de mentionner *supra*, étaient plus importantes que la seule foi chrétienne et la résignation qu'elle supposait. Par conséquent, à l'instar de la médiéviste espagnole Ana Arranz Guzmán, nous pouvons interpréter ces mœurs funèbres empreintes de douleur comme un maintien d'anciens rituels païens¹⁰⁴. Serait-ce pour autant une preuve que l'acceptation de la mort était redevenue antique, et non plus chrétienne ? Voyons cette idée extrêmement importante d'Ariel Guance :

¹⁰⁰ Ariel GUIANCE, *art. cit.*, p. 22.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Ana ARRANZ GUZMÁN, « La reflexión sobre la muerte en lo Medioevo hispánico: ¿Continuidad o ruptura? », in : Miguel Ángel LADERO QUESADA (ed.), *En la España Medieval V: Estudios en memoria del profesor D. Claudio Sánchez-Albornoz*, Vol. 1, Madrid : Editorial de la Universidad Complutense, 1986, p. 109-124, p. 116.

Les grandes expressions de douleur ont été plus qu'une simple réminiscence païenne. Elles ont été aussi les images enracinées de ce sentiment. De fait, les *endechas* et le deuil étaient des exaltations des morts. Le dogme chrétien a beau considérer la mort comme le passage vers un monde meilleur, le Castillan médiéval continuait à la craindre et il avait aussi besoin d'extérioriser la peur qu'elle suscitait.¹⁰⁵

Il semble donc que se juxtaposent deux sentiments pour les vivants à la fin du Moyen Âge : d'un côté, l'issue salvatrice de la mort qui garantissait d'accéder à l'au-delà – pensée vivement encouragée par l'Église –, et de l'autre, une certaine forme d'exagération de la douleur, expression d'origine païenne. Cette deuxième attitude s'inscrit davantage dans une mentalité qui tentait d'exprimer à quel point la vie était aimée, comme le déclarent les historiens Ermelindo Portela Silva et María del Carmen Pallares Méndez :

*Se ama la vida y, precisamente por eso, tiene tanta importancia la muerte, entendida, sí, cristianamente como el principio de la vida eterna, pero también, e indisolublemente, como el final de ésta.*¹⁰⁶

Une question évidente se dessine alors : y avait-il, dans les sociétés médiévales hispaniques, un contraste entre les représentations de la mort telles que les pouvoirs religieux les imposaient et les célébrations profanes du peuple que d'aucuns jugeaient « peu chrétiennes » ? En Castille, dès le XV^e siècle, tel qu'expliqué précédemment, les individus mettaient « *en escena su propia muerte* »¹⁰⁷, pour reprendre les mots d'Adeline Rucquoi, et ces ostentations funèbres se retrouvaient jusque dans les testaments, dans le choix de l'habitat et de la sépulture, ainsi que dans la décoration des chapelles¹⁰⁸.

Tout d'abord, il apparaît que la mort s'est peu à peu emparée de la vie quotidienne dans la péninsule Ibérique médiévale, et ce dans toutes les sphères de la société. C'est la raison pour laquelle, à la fin du Moyen Âge, enterrer les pauvres était devenu un acte de miséricorde : l'enterrement des plus démunis était alors la septième œuvre de charité – telles qu'énumérées par saint Matthieu dans la prophétie du Jugement dernier, (Mt., 25 : 34) – et portait le nom de *mortuus sepellitur*¹⁰⁹. Le fait d'enterrer les morts devenait alors aussi charitable que de nourrir les affamés¹¹⁰. Voici les explications que donne Philippe Ariès :

¹⁰⁵ Ariel GUIANCE, *art. cit.*, p. 26.

¹⁰⁶ Ermelindo PORTELA SILVA y María del Carmen PALLARES MÉNDEZ, « Muerte y sociedad en la Galicia medieval (ss. XII-XIV) », in : *Anuario de Estudios Medievales*, 1985, n° 15, Barcelona : C.S.I.C., p. 189-202, p. 192.

¹⁰⁷ Adeline RUCQUOI, *art. cit.*, p. 53.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Philippe ARIÈS, *art. cit.*, p. 101.

¹¹⁰ *Ibid.*

Depuis le XIII^e siècle, l'ostentation à la fois profane et mystique des pompes funèbres avait rendu les obsèques des riches plus différentes qu'elles n'étaient auparavant de celles des pauvres. Dans les communautés rurales, même les pauvres étaient assurés de la présence des voisins et amis à leur convoi, selon les très anciens usages. Mais dans les villes, dont l'essor fut si grand au second Moyen Âge, le pauvre ou l'isolé ne disposait plus, dans les liturgies de la mort, ni de l'ancienne solidarité du groupe, ni de la nouvelle assistance des dispensateurs d'indulgences et de mérites : ni compagnons ou pleureurs, ni non plus prêtres ou pauvres. Pas de convoi. Pas de messe. Une absoute furtive.¹¹¹

En conséquence, le peuple allait progressivement avoir droit à ses propres rites funéraires, dans des royaumes médiévaux très hiérarchisés au sein desquels les disparités sociales se faisaient de plus en plus évidentes. Effectivement, comme l'ajoute Philippe Ariès, à cette époque « les rites des obsèques respectaient et prolongeaient l'état que Dieu avait imposé au défunt dès sa naissance »¹¹². Mais comment auraient-ils pu être égaux devant la mort s'il n'en avait pas été ainsi durant leur propre vie terrestre ? C'est très exactement ce que nous verrons en détails ci-après.

Il est pratiquement acquis que c'est à l'époque du Moyen Âge tardif que l'on a commencé à associer une projection sociale sur le cadavre, à un moment où la peste et la terreur de la mort pouvaient hautement impressionner les individus¹¹³. De fait, à cette période, l'appartenance à une catégorie sociale favorisée devient alors la source de démonstrations ostentatoires. Ainsi, nous pouvons voir apparaître dans les chapelles funéraires de membres de la noblesse une volonté de faire perdurer la gloire et la célébrité terrestres, comme un souhait d'immortalité¹¹⁴. Sur cette question de l'égalité devant la mort, Francisco Javier Fernández Conde explique la chose suivante :

*Los poderosos conocían muy bien las diferentes formas de procurarse garantías de salvación definitiva con sus dotaciones de sufragios y obras pías, y la manera de perpetuar su fama mediante realizaciones artístico-funerarias.*¹¹⁵

¹¹¹ *Ibid*, p. 100.

¹¹² *Ibid*, p. 102.

¹¹³ Francisco Javier FERNÁNDEZ CONDE, *op. cit* (2011), p. 188.

¹¹⁴ *Ibid*, p. 84.

¹¹⁵ *Ibid*.

Le médiéviste espagnol nous rapporte une excellente illustration de ce phénomène via un extrait des *Siete partidas* qu'écrivit Alphonse X le Sage au XIII^e siècle, la loi XCVIII semblant indiquer que l'exaltation sociale à travers la mort était antérieure à ce moment d'exagération de la douleur que nous étudions :

*Daño tienen á las almas de los muertos algunas cosas que los vivos hacen por ellos, asi como cuando los sotieran cerca de los altares: ca esto non debe ser fecho sinon á home que fuese santo por honra de Dios, ca non por la del muerto. Eso mismo decimos de aquellos que hacen las sepoltoras mucho altas, ó las pintan, tanto que semejan mas altares que monumentos, ó otras sobejanías que se facen mas á placer et á voluntad de los vivos, que non á pro nin á bien de los finados.*¹¹⁶

C'est alors, à la fin du Moyen Âge central, que l'on vit apparaître de plus en plus de sépultures de personnages illustres s'enrichir d'éléments artistiques : la représentation des rituels funéraires et autres mœurs liées à la mort, sur leur propre tombeau, devenait non seulement la marque d'une puissance sociale, mais aussi l'indicateur des rites en accord avec le contexte de l'époque, conformément à l'idée de l'acceptation collective de la mort. Aussi voit-on fleurir sur des sépulcres de familles nobles de la Péninsule des scènes de *llantos* **Erreur ! Signet non défini.** (pleurs), pratique très courante dans les royaumes hispaniques de l'époque (figs. 1 et 2¹¹⁷) et qui trouve son origine dans la Grèce antique¹¹⁸. Majoritairement des femmes, les pleureuses étaient payées pour manifester des signes de douleur extrême au moment des funérailles de défunts qu'elles ne connaissaient parfois même pas, exerçant de fait une véritable profession. La coutume de pleurer lors d'un enterrement pour signifier la douleur, fait partie des éléments qui attestent le mieux de cette idée de souffrance à exprimer devant la mort.

Nous avons déjà, précédemment, fait référence aux *endechas* qui consistaient en des chants funèbres ; ici, il est question d'un groupe de personnes se réunissant pour honorer le mort en pleurant, allant jusqu'à être considérées par l'Église comme un ensemble de « voix horribles »¹¹⁹. Michel Vovelle, lui, donne, plusieurs autres termes pouvant s'apparenter au *llanto* hispanique médiéval, comme *lamento* (*vocero, fúnebre carmen*)¹²⁰. Alicia Lázaro, musicologue spécialisée dans l'expression du sentiment de mort dans les arts et les rites

¹¹⁶ ALPHONSE X LE SAGE (XIII^e siècle), *op. cit.*, título IV, ley XCVIII, p. 166.

¹¹⁷ Par souci de clarté et de visibilité, nous indiquerons les sources à la fin de notre étude dans une partie séparée après la table des illustrations, et non dans le texte.

¹¹⁸ Aurélie DAMET, « Les rites de mort en Grèce ancienne. Pour la paix des vivants ? », in : *Hypothèses*, 2007, vol. 10, n° 1, Paris : Éditions de la Sorbonne, p. 93-101, p. 97.

¹¹⁹ Ariel GUIANCE, *Ibid.*, p. 19.

¹²⁰ Michel VOVELLE, *L'heure du grand passage – Chronique de la mort*, Paris : Gallimard, 1993, p. 24.

culturels, nous explique qu'à la fin du Moyen Âge, les Offices des Morts engageaient ces pleureuses lors des vêpres des défunts pour réciter le psaume 114 : 9 de la *Vulgate*, « *placebo Domino in regione vivorum* » (« Je marcherai devant l'Éternel, Sur la terre des vivants »¹²¹), ce qui allait leur conférer, en dérision, leur surnom de « *placebos* »¹²². Concrètement, nous nous trouvons à présent devant les coutumes d'une société qui a fait de la mort un élément de la culture et du quotidien.

Ce rituel funèbre est parvenu jusqu'à nous grâce à de nombreuses mentions dans des documents médiévaux, mais également via des sources iconographiques, l'idée de souffrance prenant alors de plus en plus d'ampleur dans les sociétés péninsulaires. Voyons, par exemple, deux parfaites illustrations de cette coutume qui mettent en scène des *plañideros* (« pleureurs ») représentés à l'époque sur un tombeau de l'ermitage de San Andrés de Mahamud (figs. 3 et 4). Nous pouvons très distinctement observer cette sensation de douleur qui exalte de ces deux peintures, les personnages semblant s'arracher les cheveux et la barbe au son d'une angoissante musique de larmes. À noter que les pleureurs ont laissé leur empreinte dans l'expression idiomatique castillane « *mesarse las barbas* », qui indique une manifestation de grande douleur, et qui témoigne de l'importance culturelle de ce rituel lointain. En effet, ce phénomène était chose courante dans les civilisations méditerranéennes, depuis la Grèce antique jusqu'au monde musulman nord-africain¹²³. Il n'est alors nullement surprenant de trouver ce rituel exalté dans les royaumes d'Espagne, synthèse de cultures, notamment hellénique et musulmane. Enfin, remarquons que ces deux scènes font intervenir d'un côté les hommes, de l'autre côté les femmes, ce qui témoigne de la séparation des individus lors des cérémonies funéraires.

¹²¹ *La Sainte Bible, op. cit.*, Ancien Testament, Ps., 116 : 9, p. 502 (notre source indique 116 : 9).

¹²² Alicia LÁZARO, « Et lux perpetua luceat eus », in : Ana ZAMORA (dir.), *La Dança da Morte / Dança de la Muerte*, coproducido por Nao d'amores y Teatro da Cornucópia, Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, p. 7-8, p. 8.

¹²³ Louis GARDET, *Les hommes de l'islam : approche des mentalités* (1^{re} éd. 1977), réimpression, Bruxelles : Complexe, 1999, p. 186.



Figure 1 : Sépulcre du monastère cistercien de Santa María de Matallana (détail), Villalba de los Alcores, Castille-et-León, XIII^e siècle, conservé au Musée national d'art de Catalogne, Barcelone, Catalogne.



Figure 2 : Sépulcre d'un membre de la famille Téllez de Meneses (détail), monastère de Santa María de Palazuelos, Corcos, Castille-et-León, XIII^e-XIV^e siècle.



Figure 3 : Pleureurs, panneau peint du tombeau de Sancho Sánchez de Carrillo, ermitage de San Andrés, Mahamud, Castille-et-León, vers 1295, conservé au Musée national d'art de Catalogne, Barcelone, Catalogne.



Figure 4 : Pleureuses, panneau peint du tombeau de Sancho Sánchez de Carrillo, ermitage de San Andrés, Mahamud, Castille-et-León, vers 1295, conservé au Musée national d'art de Catalogne, Barcelone, Catalogne.

Or, il se trouve que ces pratiques ancestrales n'ont pas toujours été bien acceptées par les instances religieuses qui, au contraire, allaient les condamner progressivement. Pour Ariel Guiance, c'est une certitude : dans la péninsule Ibérique du bas Moyen Âge, le modèle de la douleur semble avoir été la principale attitude face à la mort¹²⁴. De nombreux témoignages historiques peuvent confirmer cette tendance. Commençons par une période antérieure, avec Alphonse X de Castille, déjà mentionné ci-avant : *el rey Sabio*, dont nous avons préalablement lu le rejet de l'ostentation funéraire, avait déjà inscrit dans son code juridique des *Siete partidas* une série de restrictions à l'égard de l'expression de la douleur devant la mort. Dans la *Partida Primera*, au titre IV, deux lois nous renseignent sur ces manifestations : la loi XLIII, « *Por qué razon non deben facer duelo por los muertos* », et la loi XLIV, « *Qué prendas face santa elesia á los que facen duelos desaguisados por los muertos* »¹²⁵. Le souverain indique explicitement que ces pratiques ne sont que des choses de « *gentiles* » (« *païens* »)¹²⁶ :

*Gentiles fueron homes que hobieron creencias de muchas guisas, et muchos hobo dellos que creien que quando el home finaba que todo murie tambien alma como cuerpo, et por esta desesperacion en que caien cuidando que ningunt home non resucitarie nin se salvarie, por ende despreciaban las almas, et non se querian arrepentir nin facer penitencia de sus pecados, mas facian grandes duelos et desaguisados por los muertos, asi que algunos habie que non querian comer nin beber fasta que murien, et otros que se mataban con sus manos, et otros que tanto se ponien el duelo á corazon que pierden el seso, et los que menos desto facien mésabanse los cabellos, et taiábanlos, et desfacian sus caras rascándolas.*¹²⁷

En se désespérant de la sorte, et en se laissant gouverner par la douleur, le croyant n'est alors plus en adéquation avec l'idée chrétienne de l'immortalité de l'âme et de la résurrection, raison pour laquelle le monarque met en garde contre un phénomène qui semblait asseoir son ampleur passée dans les royaumes péninsulaires, et ce en dépit des interdits.

Si nous savons à présent que ces pratiques étaient le résultat d'un héritage multiple considérablement ancré dans la culture péninsulaire, force est de constater que ces marques d'exagération du sentiment de souffrance ont perduré jusqu'à la fin de l'époque médiévale. Voyons un autre exemple très pertinent donné par Ariel Guiance, celui d'une ordonnance promulguée par le roi Jean I^{er} lors de deux réunions des *Cortes* – à Burgos en 1379, puis à Soria en 1380, qui punissaient d'une peine sévère toute manifestation exagérée de douleur :

¹²⁴ Ariel GUIANCE, *art. cit.*, p. 16.

¹²⁵ ALPHONSE X LE SAGE (XIII^e siècle), *op. cit.*, título IV, ley XLIII, p. 169 ; título IV, ley XLIV, p. 172.

¹²⁶ *Ibid.*, título IV, ley XLIII, p. 169.

¹²⁷ Cf. Ariel GUIANCE, *art. cit.*, p. 17.

Quand le prêtre arrivait chez le mort et y trouvait ce genre d'attitudes, il devait rentrer immédiatement à l'église sans assister le mort ; à tous ceux qui participaient à de telles manifestations de douleur, il était interdit d'assister aux offices divins pendant un mois. En outre, la punition atteignait le mort lui-même car il était privé de la sépulture ecclésiastique pendant neuf jours. [...] Celui qui était en infraction perdait les terres ou *mercedes* (dons) reçues du roi pendant un an et au cas où il n'aurait rien reçu, la dixième partie de ses biens propres lui était confisquée. S'il n'en avait pas, il devait être emprisonné pendant trente jours. Cette dernière disposition est significative puisqu'elle dénote que les manifestations de douleur n'étaient pas spécifiques aux milieux aisés mais qu'elles touchaient toute la société espagnole.¹²⁸

Cette même interdiction fut répétée par le Concile d'Alcalá en 1480, soit exactement un siècle plus tard, ce qui montre que ces usages ont bel et bien continué au gré du temps, et ce jusqu'aux XV^e et XVI^e siècles. Pourtant, l'exagération du sentiment de douleur était chose commune. Lorsque mourut le fils des Rois Catholiques, don Juan, il est dit qu'un serviteur se cassa la tête contre un mur¹²⁹. L'exagération de la souffrance se retrouve également chez Charles Quint qui, en apprenant la nouvelle du décès de sa femme, pleura de telle manière que l'on dut employer la force pour le séparer du cadavre de son épouse¹³⁰.

Nous terminerons cette démonstration sur la douleur comme « modèle face à la mort » dans les anciens royaumes d'Espagne par un exemple particulièrement saisissant, issu de la littérature médiévale. Dans le *Romancero du Cid* (XVI^e siècle), ce dernier évoque sa mort en demandant qu'on ne lui envoie pas de pleureuses au moment de ses funérailles :

« Mando que no alquilen
plañideras que me lloren,
basta las de mi Ximena,
sin que otras lágrimas compre. »¹³¹

Il est fondamental de noter que ce passage est absent du texte d'origine du *Cantar de Mio Cid*, dont la première mention connue remonte à l'an 1207¹³²). Ainsi, nous pouvons nous permettre de penser que la coutume des pleureuses a non seulement perduré mais, qu'en outre,

¹²⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹³¹ *Le romancero du Cid* (XVI^e siècle), II, traduction nouvelle avec le texte en regard, par Antony RÉNAL (éd.), Paris : Baudry : Hippolyte Souverain, 1842, p. 189.

¹³² Les vers 3732 et 3733 de l'explicit du manuscrit indiquent : « *Per Abbat le escriuió enel mes de mayo, / En era de mille e .C.C XL.V. años* », l'année 1245 de l'ère hispanique correspondant à l'an chrétien de 1207 (dans la péninsule Ibérique, à l'époque, l'on comptait les années à partir de la conquête de l'Hispanie par César, soit trente-huit ans avant Jésus-Christ). Cf. *Cantar de Mio Cid* (XIII^e siècle), (1^a ed. 1911), 34^a ed., texto antiguo de Ramón Menéndez Pidal, prosificación moderna de Alfonso Reyes, prólogo de Martín de Riquer, edición y guía de lectura de Juan Carlos CONDE (ed.), Madrid : Espasa, 2007, p. 39-40.

son importance n'a cessé de croître, comme si l'auteur de cette poésie utilisait le contexte de son époque pour mettre en lumière les rituels funéraires qui existaient à ce moment.

En définitive, durant le bas Moyen Âge hispanique, c'est toute la société qui se mit à exagérer l'appréhension de sa propre mort, ou la disparition physique d'une personne, dans un contexte particulier et *a priori* angoissant. Et dans un tel climat, l'individu tentait de faire perdurer sa condition sociale jusqu'après sa vie terrestre, dans l'au-delà, pour autant qu'il fût de classe aisée. À partir du XIV^e siècle, les messes *pro animis* (pour l'âme) se multiplièrent sans cesse et étaient destinées aux groupes les plus privilégiés¹³³. Il est difficile de savoir si les exemples que nous allons aborder relèvent de l'extravagance ou de l'obsession pour la mort. Le médiéviste espagnol parle de démesure de la religiosité médiévale à l'époque du Moyen Âge tardif, réaction que nous développerons ultérieurement à travers d'autres perspectives. Par exemple, nous savons que Gutierrez Gómez de Oviedo (1377 – 1389) ordonna, dans une clause de son testament, que l'on célébrât 2000 messes pour lui ; le cardinal Gil de Albornoz – décédé en 1367 – et beaucoup plus riche que le prélat d'Oviedo, incluait une demande de 50 000 messes dans sa dernière volonté¹³⁴. C'est à travers l'illustration de ce genre de cas que nous pouvons identifier de ce que Francisco Javier Fernández Conde nomme la « *propaganda postmortem* »¹³⁵:

[Estos] *ejemplos artísticos de son innumerables en todos los reinos peninsulares, en perfecta sintonía con lo que estaba ocurriendo en Europa. Entre los más destacados, suelen mencionarse los proyectos del primer panteón funerario para el gran condestable Álvaro de Luna, que no tuvo inconveniente en alterar profundamente el testero de la catedral de Toledo para su emplazamiento. La caída en desgracia y el final trágico del válido interrumpieron las obras unos años. Pero, posteriormente, su viuda, Juana Pimentel y la hija de ambos, María de Luna, casada con un Mendoza, conseguirían, en cierto modo, la rehabilitación de su memoria y de su fama reemprendiendo y culminando el primer proyecto.*¹³⁶

Était-ce une manière matérielle d'assurer sa propre immortalité ? Citons une célèbre déclaration attribuée à doña Mencía de Mendoza – sœur du cardinal de Tolède, don Pedro de Mendoza – qui, recevant son mari le connétable don Pedro Fernández de Velasco alors qu'il rentrait de la bataille de Grenade, lui dit qu'il avait « *un palacio para morar, una quinta para*

¹³³ Francisco Javier FERNÁNDEZ CONDE, *op. cit* (2011), p. 46.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*, p. 86.

¹³⁶ *Ibid.*

cazar y una capilla para enterrarse »¹³⁷, ce qui paraît indiquer parfaitement les préoccupations des puissants de cette époque.

Ainsi, à la lumière de l'évolution des mœurs et des attitudes devant la mort que nous avons étudiées jusqu'ici, plusieurs éléments nous semblent particulièrement signifiants. Tout d'abord, il est évident que, bien qu'il n'y ait pas eu une seule et unique vision de la mort dans « les Espagnes » médiévales, un certain comportement de l'homme devant le phénomène inévitable du trépas a été l'œuvre d'une forte influence de l'Église et de la scolastique, passant d'une transition calme vers une rupture avec la vie terrestre de plus en plus violente et douloureuse. Comme nous l'avons souligné, la « *propaganda postmortem* » dont parle Francisco Javier Fernández Conde était un courant factuel à la fin du Moyen Âge dans les royaumes hispaniques. Pour autant, cette attitude doit-elle nous paraître singulière et, surtout, endémique à la seule péninsule Ibérique ? Pensons à l'histoire de l'humanité et à des exemples dans des civilisations très diverses : montrer, de manière ostentatoire, la richesse ou la noblesse de son rang à travers la mort a toujours été, semble-t-il, chose courante dans de nombreuses sociétés, et ce à travers les âges.

Ce qui nous semble particulièrement remarquable dans cette étude des comportements face à la mort dans les royaumes hispaniques, c'est ce contraste saisissant entre l'attitude proposée – et largement encouragée – par les penseurs et les puissants de l'époque, à savoir l'Église, et les pratiques rituelles qui ont perduré jusqu'après la période médiévale, notamment celles qui consistaient à mettre en scène sa mort, voire à amplifier la douleur et qui, comme nous l'avons expliqué auparavant, n'ont pas toujours été répandues dans l'histoire des sociétés médiévales. Conséquemment, nous abonderons dans le sens d'un rapport exagéré à la mort dans les sociétés hispaniques du bas Moyen Âge, sentiment païen d'expression de la douleur mais avant tout paradoxal, car n'étant pas en totale adéquation avec le concept de mort tel que le diffusait l'Église, c'est-à-dire une mort qui garantissait une seconde vie si l'on avait bien vécu, en accord avec les préceptes religieux et selon le modèle du Christ. Sans doute cette contradiction a-t-elle été le fruit d'une évolution des coutumes et des sensibilités des hommes de l'Occident médiéval, à mettre en exergue avec le contexte difficile du Moyen Âge tardif qui allait donner à la mort des caractéristiques de plus en plus épouvantables.

¹³⁷ Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ, « La dama, el matrimonio y la fama póstuma », in : José Carlos BERMEJO BARRERA (coord.), *Parentesco, matrimonio y familia en la historia de Galicia*, Santiago de Compostela : Tórculo, « Semata », 1988, p. 285-300, p. 288.

2. LA LITTÉRATURE DE MORT : L'OBSESSION DANS LES TEXTES

Parmi les thèmes qui ont toujours été au centre de la production artistique des sociétés humaines, la mort est sans nul doute l'un des plus récurrents. L'éternelle interrogation de l'homme sur le trépas, sur ses causes et ses conséquences, sur son sens et sur cette idée d'un possible au-delà, constitue une problématique naturelle qui a enrichi la littérature à travers les âges. La longue période du Moyen Âge a été une ère pendant laquelle la question de la mort était particulièrement sensible, illustrée et débattue : les évolutions sociales, techniques, politiques et surtout religieuses, allaient dessiner en plusieurs siècles l'Occident médiéval que nous connaissons, et sont autant d'explications à l'immense production littéraire qu'il a engendrée. La littérature, presque exclusivement réalisée par et pour les hommes d'Église et les puissants alors que l'imprimerie n'existait pas encore, possédait quelques caractéristiques qui l'isolaient quelque peu des autres expressions créatives.

Tout d'abord, en cette période médiévale, les lettres reflètent la société mieux que n'importe quel autre support artistique. Il est vrai que bon nombre d'œuvres de la littérature du Moyen Âge forment encore aujourd'hui un solide corpus d'interprétation historique sur les sociétés anciennes. En revanche, et c'est le point qui nous intéressera le plus particulièrement ici, la littérature était la forme d'art qui voyageait le mieux : le commerce, les déplacements de population, parfois même les guerres, ont fait outrepasser les frontières à de nombreux thèmes littéraires, voire à des œuvres entières, lesquelles pouvaient circuler d'un bout à l'autre de l'Europe en quelques décennies, ou même dans la totalité du monde connu en l'espace de quelques siècles.

Aussi verrons-nous dans ce chapitre le rayonnement de la question du trépas dans la littérature européenne médiévale, afin de nous concentrer exclusivement sur la production de la péninsule Ibérique qui a su donner une place d'honneur à la mort – en particulier à travers une œuvre majeure que nous analyserons. Bien entendu, il convient de garder à l'esprit qu'une œuvre a pu avoir un impact culturel particulièrement retentissant en dehors du territoire dans lequel elle a été conçue. Également, la littérature religieuse ou philosophique, majoritairement composée en latin, était un élément fédérateur et commun à un ensemble géographique européen somme toute très vaste. Chronologiquement, l'apparition et la popularisation des

textes en langue vulgaire auront une répercussion plus directe sur la société, car ils n'étaient plus exclusivement réservés à une élite savante.

2.1. Panorama européen de la littérature de la mort : de l'impact sur l'iconographie

Au sein de l'espace culturel européen, représenter la mort dans l'art – et particulièrement en littérature – n'a pas toujours été chose courante. Nous connaissons les Parques, lesquelles donnent encore, poétiquement, leur nom à une idée que nous nous faisons de l'entité qui nous arrache à la vie. Mais le monde antique n'a jamais anthropomorphisé la mort, préférant l'allégorie au rôle de premier plan. Nous retrouvons pourtant l'une des plus anciennes personnifications de la mort de l'histoire connue – si ce n'est la plus ancienne – chez Hésiode qui fit d'elle « la fille de la nuit », et qui enfanta également le sommeil¹³⁸. Jusqu'à l'époque médiévale, autant de divinités gréco-romaines, ou d'anges issus du monothéisme, ont parfois assumé des caractéristiques liées à la mort – nous avons déjà évoqué la figure de l'Ange exterminateur issu de la culture judéo-chrétienne et repris par la culture arabo-musulmane. Dans la péninsule Ibérique, c'est avec l'imagerie apocalyptique des *Beatus* que nous pouvons voir apparaître les premières occurrences de la mort au VIII^e siècle. Les enluminures des Quatre Cavaliers de l'*Apocalypse* des *Beatus* représentent le séjour des morts personnifié et même diabolisé, sous la forme d'un être monstrueux à la peau sombre (figs. 5 et 6). Il est tout à fait envisageable que cette créature infernale ait été associée à la mort comme personnage anthropomorphe dans l'imaginaire collectif des populations. Nous remarquerons l'évolution de sa couleur, passant d'un bleu plombé (représentant la lividité de la mort) au noir qui l'obscurcit aussi bien physiquement que moralement.

¹³⁸ Antonio FERNÁNDEZ MERINO, *op. cit.*, p. 11.



Figure 5 : Le séjour des morts accompagnant le Quatrième Cavalier de l'Apocalypse, OVECO, *Beatus de Valcavado*, 970, fol. 93r, conservé à la Bibliothèque historique de Santa Cruz, Valladolid, Castille-et-León.



Figure 6 : Le séjour des morts accompagnant le Quatrième Cavalier de l'Apocalypse, FACUNDUS, *Beatus de Ferdinand et de Sancha*, 1047, fol. 145r, conservé à la Bibliothèque nationale d'Espagne, Madrid.

Au tournant de l'an mil, sans que nous ne sachions toutefois l'origine exacte de ce phénomène, la Camarde, représentation de la mort sous forme de squelette telle que nous l'imaginons encore, va apparaître dans des œuvres qui se répandront dans tout l'Occident. C'est le cas du poème que nous allons évoquer à présent : *Les Vers de la Mort*, composés au XII^e siècle par le moine trouvère Hélinand de Froidmont. D'origine flamande, Hélinand suit ses études à Beauvais, et devient cistercien après une vie passée à jouir des plaisirs terrestres¹³⁹. Ce poème hautement influent a été rédigé entre 1194 et 1197 en langue picarde, et aurait probablement été inspiré à son auteur par une douloureuse expérience de la mort qui l'aurait incité à se reclure dans un monastère¹⁴⁰. En cinquante strophes, l'œuvre raconte le pèlerinage qu'effectue la Mort à Rome ; le personnage est un être totalement anthropomorphe, doté d'émotions humaines et d'une foi chrétienne.

Malgré leur rayonnement, il se pourrait que ces vers aient été initialement composés par Hélinand pour ses amis, de jeunes aristocrates, autrement dit pour un public particulièrement limité¹⁴¹. Le poète cistercien, qui avait mené une vie libertine avant sa retraite monastique, voulut-il inviter ses proches à un repentir ? La spécialiste de la littérature française médiévale Monique Santucci estime que l'auteur « épouvante ses lecteurs »¹⁴² à la strophe III :

*« Morz, qui en toz lieus as tes rentes
 Qui de toz marchiez as les ventes,
 Qui les riches sés desnuer,
 Qui les levez en haut adentes,
 Qui les plus poissanz acraventes,
 Qui les honeurs sés remuer,
 Qui les plus forz fais tressuer,
 Et les plus cointes esluer,
 Qui quiers les voies et les sentes
 O l'en se seut empaluer :
 Je vueil mes amis saluer
 Par toi, que tu les espoentes. »*¹⁴³

¹³⁹ Hélinand de FROIDMONT (XII^e siècle), *Les Vers de la Mort : Poème du XII^e siècle*, traduit en français moderne par Michel BOYER et Monique SANTUCCI (trads.), préface de Jean Dufournet, Paris : Honoré Champion, 1983, p. 14.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*, p. 62 (« Mort, toi qui en tous lieux touches des rentes / Qui as sur tous marchés tes ventes, / Qui les riches sais dépouiller, / Qui les haut placés précipites en descente, / Qui les plus puissants mets en pente, / Qui sais bouleverser les honneurs, / Qui aux plus forts causes des sueurs, / Qui les plus braves fais trembler, / Qui cherches les voies les sentes / Où l'on peut s'enmarécager : / Je veux mes amis saluer / De ta part, qu'ils s'épouvantent. ». Traduction de Monique Santucci d'après l'édition de Fr. Wulff et E. Walberg : Monique SANTUCCI, *op. cit.*, p. 63.).

Le poème contient une forme de repentance et invite à la réflexion sur les vanités de la vie, car la Mort peut frapper plus tôt qu'on ne le pense : ainsi, l'homme se trouve dans une situation manichéenne devant le Seigneur, et n'a guère d'autre alternative que de choisir le bien ou le mal.

Notons que le texte fait également écho aux souffrances de l'époque, dans un contexte particulièrement difficile au moment du règne de Philippe II Auguste, roi de France. Monique Santucci explique donc que *Les Vers de la Mort*, alliant érudition profane et chrétienne¹⁴⁴, invitent à l'expiation via la démonstration de l'épouvante de la mort :

Le poète développe le cycle de la toute-puissance de la Mort (XXI-XXVII). Nul ne peut lui échapper, nul ne peut lui donner d'ordre. Elle vient quand bon lui semble et souvent au moment où l'on s'y attend le moins. Il faut donc la craindre, mais, comme après la mort vient le jugement, la craindre, c'est craindre le verdict de Dieu. « Paors Dieu » (XXVII), crainte de Dieu très salutaire, qui conduit à vivre suivant la parole de Dieu. N'oublions pas que la qualité des quelques années passées sur terre détermine notre vie dans l'au-delà. Notre existence terrestre engage notre bonheur futur.¹⁴⁵

Nous revenons donc à ce concept de la mort médiévale analysée précédemment, qui a petit à petit été adoptée, voire vaincue par la foi chrétienne : au XII^e siècle, les garanties d'échapper à une seconde mort par les sacrements, une bonne conduite sur terre, ou bien par des actes tels que le legs pieux et l'onction, n'existaient pas encore. Tout ce qui ne relève pas de la qualité de cette existence terrestre n'est que vanité ; aussi, Hélinand de Froidmont nous invite-t-il au *contemptus mundi*¹⁴⁶, à savoir un mépris des choses matérielles de ce monde ; ce concept, né de la pensée classique, trouvera un grand essor via la littérature médiévale, et il sera un axe fondamental tout au long de notre étude.

Ainsi, plusieurs spécialistes tels que Víctor Infantes de Miguel¹⁴⁷, Herbert González Zymla¹⁴⁸ ou Salvador Claramunt Rodríguez¹⁴⁹ ont considéré que *Les Vers de la Mort* étaient l'une des œuvres pionnières de ce que certains appelleront la « littérature macabre ». Par

¹⁴⁴ *Ibid*, p. 14.

¹⁴⁵ *Ibid*, p. 27.

¹⁴⁶ *Ibid*.

¹⁴⁷ Víctor INFANTES DE MIGUEL, *op. cit*, p. 39.

¹⁴⁸ Herbert GONZÁLEZ ZYMLA, *art. cit*, p. 30.

¹⁴⁹ Salvador CLARAMUNT RODRÍGUEZ, « La danza macabra como exponente de la iconografía de la muerte en la Baja Edad Media », in : Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ y Ermelindo PORTELA SILVA (coords), *op. cit*, p. 93-98, p. 94.

conséquent, nous partirons du postulat que l'œuvre d'Hélinand de Froidmont constitue la première œuvre littéraire de mort – connue – dans l'Occident médiéval. Le poème constitue donc un élément fondateur d'un nouveau courant qui influencera considérablement non seulement le reste des lettres de l'époque, mais également d'autres formes d'art, comme nous le verrons plus en détails ultérieurement.

Néanmoins, si la paternité des *Vers de la Mort* sur le genre qui nous intéresse semble acquise, il convient de noter que le caractère explicite du sentiment macabre est totalement absent du poème, comme nous le montre Monique Santucci : « Hélinand a peut-être pressenti que la répétition d'images de squelette, de vers et de pourriture risquait de pousser des esprits hédonistes à jouir encore plus de la vie présente »¹⁵⁰. Explications de la spécialiste :

Date importante dans l'histoire de la poésie, les *Vers de la Mort* marquent un tournant dans l'histoire de la mort en Occident. Le mode de représentation de la mort change : aux quelques figurations directes (vers, squelette, pourriture) se substitue chez Hélinand une figuration personnelle. La Mort, pleine de vie et toute-puissante, apparaît comme le principal acteur de ce poème. La Mort se transformant en personne, devient le porte-parole d'une éthique à laquelle, jusqu'alors, le concept de mort servait d'argument privilégié. Elle est la mort subite, la mort qui effraie, parce qu'elle surprend l'âme qui ne s'est pas encore repentie.¹⁵¹

Nous venons d'indiquer que le mépris des choses matérielles de ce monde était une pensée particulièrement répandue à l'époque médiévale. Concept lié aux vanités, le *contemptus mundi* correspond à une vision globale de la vie sur terre. C'est précisément au XII^e siècle, à la même période que la rédaction des *Vers de la Mort*, qu'une œuvre liée à cette notion d'aversion du monde terrestre connut une grande diffusion en Europe : le *De contemptus mundi*, traité rédigé par Lothaire de Segni, futur pape Innocent III. L'ouvrage sera traduit en castillan sous le titre *El Libro de miseria de omne*, et transmis dans les royaumes hispaniques. Cette œuvre de Conti est également connue sous le nom de *De miseria condicionis humane* (De la misère de la condition humaine) et correspond à la littérature de mépris qui s'imposa entre les XII^e et XIII^e siècles, décrivant une humanité vile et désastreuse. Le traité est composé de la façon suivante :

¹⁵⁰ Hélinand de FROIDMONT (XII^e siècle), *op. cit.*, p. 29.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 35.

- une première partie aborde les maux physiques de l'homme – la misère accompagne l'homme quel que soit son état ou son extraction sociale ;

- une deuxième partie sur les maux moraux inhérents à l'homme, la recherche de la richesse, du plaisir et de la gloire engendrant six péchés – parmi lesquels l' « orgueil », qui arrive en premier lieu ;

- une troisième partie traite de la mort, de la contemplation du cadavre, du Jugement dernier et de la souffrance insupportable de l'enfer¹⁵².

Le but pédagogique de l'œuvre n'est pas tant de montrer la misère de la condition humaine, cette « corruption de la chair » dont nous avons parlé dans notre premier chapitre, mais bien d'inviter à l'humilité la plus totale en condamnant la superbe, et en défendant la vertu comme seule valeur fondamentale du chrétien¹⁵³. Ainsi, ce dégoût de l'humanité et cette aversion explicite pour la chair, inutile à l'homme car corrompue, se retrouvent jusque dans l'iconographie qui accompagnait le manuscrit lors de sa diffusion dans différents pays et en différentes langues, comme nous pouvons le voir dans une version manuscrite française du XIV^e siècle (fig. 7). Jaime Cuesta Serrano, responsable d'une édition récente de l'œuvre, considère que l'influence du *De miseria condicionis humane* se ressent jusque chez Guillaume le Clerc – compositeur du *Besant de Dieu* –, Pétrarque, Dante, mais aussi, curieusement, chez Hélinand de Froidmont : en effet, *Les Vers de la Mort* étaient parfaitement contemporains du traité de Lothaire de Segni¹⁵⁴, ce qui signifie que les mêmes thèmes et préoccupations circulaient dans l'Occident médiéval à l'époque.

C'est ainsi que de nombreux autres thèmes seront repris durant tout le Moyen Âge, et ce dans différents territoires européens, car influencés par les mêmes sources de réflexion religieuses. Ce sont ces concepts similaires qui ont voyagé en Europe aux alentours du XIII^e siècle, jusqu'à atteindre la péninsule Ibérique et configurer ce que nous étudierons plus abondamment comme la littérature macabre hispanique, dans la suite de ce chapitre. Nous pourrions penser que si la littérature de mort n'a atteint les royaumes hispaniques qu'après leur genèse dans d'autres territoires, c'est probablement en raison du contexte politique et religieux de la Péninsule, qui n'était pas encore une entité exclusivement chrétienne, *a contrario* des pays voisins. Or, comme nous l'avons mentionné, les lettres étaient intrinsèquement liées à la foi chrétienne : s'il semble évident que des préoccupations analogues pour la mort ont également

¹⁵² *Libro de miseria de omne* (XIV^e siècle), (ed. por Jaime CUESTA SERRANO), Madrid : Cátedra, 2012, p. 18.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 21.

germé dans les sociétés hébraïques et musulmanes de la péninsule Ibérique, leur caractère esthétique et symbolique n'aura pas développé la même forme macabre explicite, indissociable dans la littérature et de la foi chrétiennes.

Parmi ces autres exemples d'œuvres littéraires liées à la mort qui auront largement influencé le genre macabre, nous devons citer le poème anonyme français du XIV^e siècle, le *Vado mori* (« Je vais mourir »), composé en latin et figurant au folio 83r d'un manuscrit français conservé à la Bibliothèque Mazarine (manuscrit 980). L'œuvre, dont le titre est issu du premier vers, fait parler en distiques des personnages allant périr ensemble¹⁵⁵. De nombreux spécialistes s'accordent à considérer le *Vado mori* comme une œuvre d'un incroyable rayonnement, ayant probablement contribué à l'éclosion du courant macabre littéraire, à l'instar des *Vers de la Mort*. À ce titre, citons l'éminent historien français de l'art Émile Mâle, qui voyait en cette œuvre « la plus ancienne de nos Danses macabres »¹⁵⁶, en décrivant ainsi son contenu : « des personnages rangés dans une espèce d'ordre hiérarchique, le roi, le pape, l'évêque, le chevalier, le médecin, le logicien, le jeune homme, le vieillard, le riche, le pauvre, le fou, se plaignent tour à tour de mourir et pourtant marchent à la mort ». Cette distribution des rôles des protagonistes, socialement hiérarchisée, constitue un élément pivot de notre étude, que nous détaillerons dans ce chapitre.

Dans la forme, un parallèle peut être effectué entre le *Vado mori* et le *Ad mortem festinamus*, chant des pèlerins de Montserrat en Catalogne – où il est toujours conservé, dans un recueil intitulé le *Llibre Vermell*. Nous reviendrons à de nombreuses reprises sur ce poème de pèlerinage. Les deux compositions nous semblent être quasiment contemporaines. À noter que le folio correspondant au *Ad mortem festinamus* contient l'illustration d'un cadavre en putréfaction (fig. 8).

¹⁵⁵ Freeman G. HENRY, *On the Margins: French Literature*, Amsterdam [etc.] : Rodopi, 1993, p. 144.

¹⁵⁶ Émile MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France : étude sur l'iconographie du Moyen Âge et ses sources d'inspiration* (1^{re} éd. 1908), 2nde éd, revue et augmentée, illustrée de 265 gravures, Paris : A. Colin, 1922, p. 361.



Figure 7 : Cadavre dévoré par des serpents et des rats, in : Lothaire de SEGNI (futur pape Innocent III), (XIII^e siècle), *De miseria humanae conditionis*, traduction en français sous le titre *Double lay de fragilité humaine nature* par Eustache Deschamps, vers 1390, fol. 15r, conservé à la Bibliothèque nationale de France, Paris.



Figure 8 : Cadavre illustrant les paroles du *Ad mortem festinamus*, in : *Llibre Vermell de Montserrat*, 1399, fol. 27r, conservé au Monastère de Montserrat, Monistrol de Montserrat, Catalogne.

Nous pouvons également ajouter un élément qui eut un retentissement conséquent dans la littérature de mort, avec l'*ars moriendi* – ou *bene moriendi* : l'art de la mort, ou l'art de bien mourir. L'*ars moriendi* correspond à une didactique de préparation individuelle au trépas, et constitue un genre à part entière ; nous voici face à un parfait exemple d'ouvrages ayant été diffusés dans toute l'Europe à l'époque médiévale, grâce à leur aspect pédagogique fort, et traitant de la sauvegarde de l'âme du moribond. Les premiers exemples d'*artes moriendi* eurent un tel succès qu'ils furent rapidement traduits en langues vulgaires dans les différents royaumes occidentaux qu'ils touchaient.

Toujours est-il que leur influence sur les mentalités, concordant parfaitement avec la vision de la mort telle que nous l'avons étudiée précédemment, n'est plus à prouver. Rappelons à quel point le concept de la « bonne mort » était chose primordiale pour l'Occident médiéval. Francisco Javier Fernández Conde a émis l'hypothèse que les *artes moriendi* seraient, à l'origine, les adaptations d'un traité religieux de Jean de Gerson, *De scientia mortis – La Science de bien mourir*, rédigé au début du XIV^e siècle¹⁵⁷. Jean de Gerson, théologien et homme politique français qui fut également chancelier de l'Université de Paris, est un personnage d'une extrême importance dans le développement de l'art macabre, comme nous l'expliquerons par la suite. Des travaux antérieurs à Francisco Javier Fernández Conde, comme ceux d'Émile Mâle, n'assurent pas totalement cette paternité de Gerson sur le thème : selon Émile Mâle, Jean de Gerson aurait simplement pu être l'influence principale de l'ouvrage qui s'est tant répandu en Europe par la suite, via la parution de son *Opusculum tripartium de praeceptis decalogi, de confessione et de arte moriendi* au plus tard en 1409¹⁵⁸.

Qu'importe son auteur, l'*ars moriendi* est un thème qui allait bientôt être approprié par la grande majorité des territoires occidentaux via des traductions – parfois après la période médiévale tardive. Ces manuels pouvaient parfois même être accompagnés d'une iconographie explicite incluant des démons et des anges en lutte auprès de l'âme du défunt, rendant le contenu visible, et ce graphiquement¹⁵⁹ ; nul doute, alors, que ces ouvrages n'étaient pas uniquement destinés à des hommes de lettres ou à des personnes cultivées, le commun des mortels pouvant alors contempler l'idée de son propre trépas. Nous pourrions ainsi considérer les *artes moriendi* comme des réminiscences de la dernière heure traditionnelle du mourant au lit, aux côtés de ses proches, de sa famille et des assistants de la cérémonie, alors que des personnages divins se pressent autour de lui : la Trinité, la Vierge, toute la « cour céleste » d'un côté, et de l'autre,

¹⁵⁷ Francisco Javier FERNÁNDEZ CONDE, *op. cit* (2011), p. 203.

¹⁵⁸ Émile MÂLE, *op. cit*, p. 381.

¹⁵⁹ Víctor INFANTES DE MIGUEL, *op. cit*, p. 84.

Satan et sa horde de démons¹⁶⁰. Philippe Ariès parle ainsi de la portée pédagogique et religieuse du thème :

Le grand rassemblement qui au XII^e et XIII^e siècles avait lieu à la fin des temps se fait donc désormais, au XV^e siècle, dans la chambre du malade [...]. Et le mourant lui-même assiste au combat comme un étranger, quoiqu'il en soit l'enjeu. Dieu et sa cour sont là pour constater comment le mourant se comportera au cours de l'épreuve qui lui est proposée avant son dernier soupir et qui va déterminer son sort dans l'éternité [...].

Cette épreuve consiste en une dernière tentation. Le mourant verra sa vie tout entière, telle qu'elle est contenue dans le livre, et il sera tenté soit par le désespoir de ses fautes, soit par la « vaine gloire » de ses bonnes actions, soit par l'amour passionné des choses et des êtres. Son attitude, dans l'éclair de ce moment fugitif, effacera d'un coup les péchés de toute sa vie, s'il repousse la tentation, ou, au contraire, annulera toutes ses bonnes actions, s'il y cède. La dernière épreuve a remplacé le Jugement dernier.¹⁶¹

En conséquence, comme nous l'enseigne Philippe Ariès, cette nouvelle iconographie des *artes moriendi* synthétise le rite du mourant au lit – c'est-à-dire, quelque chose de collectif : « il en sera de même pour lui comme pour tous les hommes ; ou du moins, ceux en paix avec l'Église »¹⁶² – et le Jugement, personnel et intime, propre à chaque mourant : « l'iconographie des *artes moriendi* réunit donc dans la même scène la sécurité du rite collectif et l'inquiétude d'une interrogation personnelle »¹⁶³.

Un autre point de vue tout à fait concordant est développé par Anne Milhou-Roudié, spécialiste de l'Espagne des Temps modernes :

À partir de la fin du Moyen Âge, la mort devient un thème omniprésent de la littérature ascético-morale. Considérée comme un acte naturel auquel il convient de s'habituer [...], elle peut être vue comme le dernier acte social d'une vie que l'on doit quitter selon un rituel bien défini ; elle peut également être désirée comme la vraie naissance à la vie éternelle, la libération de l'âme [...]. C'est là une vision positive, une perspective qui veut dédramatiser et rassurer. Mais en même temps, on insiste dans *l'Ars moriendi* et les préparations à la mort qui en dérivent sur l'importance de l'enjeu. C'est le moment où peut se décider le salut ou la damnation, où l'agonisant, soumis au feu croisé des dernières tentations mais gardant son libre arbitre, peut décider de son éternité. Les regrets de la vie ou la peur de l'enfer provoquent une angoisse morale.¹⁶⁴

¹⁶⁰ Philippe ARIÈS, *op. cit.*, p. 40.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*, p. 42.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Anne MILHOU-ROUDIÉ, « Un "tránsito espantoso" : la peur de l'agonie dans les préparations à la mort et les sermons espagnols des XVI^e et XVII^e siècles », in : Augustin REDONDO (dir.), *La peur de la mort en Espagne au siècle d'Or : littérature et iconographie (Analyse de quelques exemples)* : table ronde organisée au Collège d'Espagne / [par le Centre de recherche sur l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles] ; avec la collaboration de l'équipe "Littérature espagnole du siècle d'Or"... ; études réunies et présentées par Augustin Redondo, Paris : Publications de la Sorbonne : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993, p. 9.

Terminons sur ce courant avec une belle citation de la philosophe canadienne Adèle Chené-Williams, dans un article intitulé « Vivre sa mort et mourir sa vie » – et qui semble, poétiquement, bien caractériser l'essence-même de l'*ars moriendi*. Adèle Chené-Williams explique la fonction des *artes moriendi* :

Les manuels de l'*Art de mourir* ramènent la mort dans le lit du mourant et en cela, ils ont un caractère existentiel que n'avaient pas les débats et l'âme et du corps après la mort [...], d'autre part, par leur rituel, ils aident le mourant à vivre sa mort comme ils exhortent l'homme à mourir sa vie.¹⁶⁵

D'autres thèmes similaires, à l'objectif philosophique et pédagogique indéniable, ont probablement renforcé le sentiment de mort dans la littérature de tout l'Occident médiéval, étant souvent des réflexions sur d'anciens adages de l'époque gréco-latine, réadaptés dans cet ensemble de redécouverte et donc, de récupération chrétienne de la pensée classique. Citons, par exemple, les thèmes suivants qui se développeront du XI^e au XIV^e siècle :¹⁶⁶

- la *consolatio mortis* ;

- l'*ubi sunt*, reprenant l'idée des vanités de ce monde (et, en cela, rejoignant le thème du *contemptus mundi*) et faisant s'interroger chaque individu sur sa propre mort à partir de celle des autres (« *ubi sunt* » pouvant se traduire par « où sont-ils ? » en latin) ; le thème est particulièrement présent chez les sages chrétiens, et inspirera l'art macabre de la fin du Moyen Âge ;

- le *memento mori* – vieille locution latine signifiant « souviens-toi que tu mourras » –, qui est un thème très proche des *vanitas* terrestres, au même titre que l'*ubi sunt* : Anne Milhou-Roudié souligne, à juste titre, que ce thème avait dépassé la philosophie et la littérature, puisque peintres et sculpteurs l'utilisaient « dans la ferme intention de relativiser les biens de ce monde et d'inciter à la conversion »¹⁶⁷, comme nous l'étudierons dans le prochain chapitre. Attardons-nous néanmoins sur un exemple de sculpture démontrant l'interdisciplinarité du thème, ici en Espagne (fig. 9). À propos de ce sujet central de la culture médiévale, Anne Milhou-Roudié développe l'opinion suivante :

¹⁶⁵ Adèle CHENÉ-WILLIAMS, « Vivre sa mort et mourir sa vie : l'art de mourir au XV^e siècle », in : Claude SUTTO (dir.), *Le sentiment de la mort au Moyen Âge*, études présentées au cinquième Colloque de l'Institut d'études médiévales de l'Université de Montréal, 1-2 avril 1978, Montréal : L'Aurore, 1979, p. 169-182, p. 181.

¹⁶⁶ Víctor INFANTES DE MIGUEL, *op. cit.*, p. 78.

¹⁶⁷ Anne MILHOU-ROUDIÉ, *art. cit.*, p. 10.

On pourrait se poser la question de l'utilité de ces descriptions terrifiantes d'agonie dans la douleur. Comment prétendre en effet que le chrétien s'habitue à penser à la mort, en vienne même à la désirer comme la vraie naissance, comme sainte Thérèse qui mourait de ne pas mourir, si on la peint tellement effrayante ?

Paradoxalement, c'est la pédagogie de la peur qui justifie cette démarche. Sur le thème du « *memento mori* » qui amenait au mépris des biens terrestres par l'évocation du squelette hideux et du cercueil envahi de vers, se greffe celui de la mort tragique du pécheur dont la chair comme l'âme exhale une odeur de pourriture, dont la bouche rejette déjà le feu de l'enfer. La bonne mort paisible du juste que ne vient troubler aucune atroce vision attirera vers la conversion. Tout se passe comme si l'on avait la mort que l'on a méritée et, dans le cas contraire, les trésors de compassion du corps mystique sont là pour atténuer des souffrances que le Christ a déjà sanctifiées en les partageant.¹⁶⁸



Figure 9 : Représentation de la Mort associée à une inscription de *Memento mori*, chapelle dorée de la cathédrale de la Asunción de la Virgen, Salamanque, Castille-et-León, début XVI^e siècle.

¹⁶⁸ *Ibid*, p. 16.

Pour clore cette analyse de la littérature de mort et des différents concepts présents dans la mentalité médiévale européenne, étudions à présent l'un des éléments les plus incontournables de ce panorama, *Le Dit des trois Morts et des trois Vifs*. Légende de tradition orale, probablement lointaine – et d'origine largement débattue –, le mythe raconte l'histoire de trois jeunes gens partis chasser, se retrouvant au hasard d'une promenade face à la vision de leurs propres corps en putréfaction, lesquels les mettent en garde : « *quod fuimus, estis, quod sumus, vos eritis* » (« ce que nous fûmes, vous êtes, ce que nous sommes, vous serez »). Ce récit – dont le premier texte connu date de la fin du XIII^e siècle –, extrêmement populaire durant toute la période médiévale, va largement se répandre et devenir un adage connu et récurrent de la tradition du Moyen Âge occidental, que nous pourrions considérer comme une sorte de genèse des Danses macabres.

Nous considérons particulièrement intéressante la démonstration de l'historien lituanien de l'art Jurgis Baltrušaitis, qui a vu à travers ce thème une parenté probable avec la littérature bouddhiste – ayant pu aboutir au *Dit des trois Morts et des trois Vifs* via des œuvres telles que *Barlaam et Josaphat*¹⁶⁹, version christianisée de l'initiation à la vie du Bouddha Siddhārtha Gautama. Spécialiste des théories des échanges et transmissions culturelles de l'Orient à l'Occident médiéval, Jurgis Baltrušaitis affirme que les trois Morts et les trois Vifs sont une version chrétienne d'influence chinoise – voir le poème des *Neuf états du corps après la mort*¹⁷⁰ qui, dans le fond et dans l'allégorie, présente des liens objectifs avec la rencontre entre les trois Morts et les trois Vifs.

L'historien néerlandais Johann Huizinga avait déjà établi un parallèle entre le sentiment macabre médiéval européen et la civilisation orientale, analysant ainsi une extraordinaire ressemblance entre les expressions bouddhique et chrétienne dans le caractère explicite du corps pourri qui révèle la peur de la vie¹⁷¹. Mais c'est l'hagiographe Karl Künstle qui, le premier, a démontré dès le début du XX^e siècle la lointaine filiation entre le « *Dit* » et la culture arabo-musulmane¹⁷² : en effet, un récit arabe de l'an 580 raconte que le poète Adi ibn Ziyad, accompagné de Noman, roi d'Hira, se retrouva dans un cimetière, et lui dit la chose suivante :

¹⁶⁹ Jurgis BALTRUŠAITIS, *Le Moyen-Âge fantastique : Antiquités et exotismes dans l'art gothique* (1^{re} éd. 1981), 3^e éd, Paris : Flammarion, 2008, p. 254.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ Johan HUIZINGA, *L'automne du Moyen Âge* (1^{re} éd. en néerlandais 1932), 3^e édition française, traduit du hollandais par Julia Bastin ; nouvelle éd. précédée d'un entretien avec Jacques Le Goff, Paris : Payot, 1975, p. 167.

¹⁷² Karl KÜNSTLE, *Die Legende der drei Lebenden un der frei Toten und der Totentanz. Nebst einem Exkurs über die Jakobslegende. In Zusammenhang mit neueren Gemäldefunden aus dem badischen Oberland*, Freiburg im Breisgau : Herdersche Verlagsbuchhandlung, 1908, p. 113. Cité par Victor INFANTES DE MIGUEL, *op. cit.*, p. 29.

« Que le malheur soit loin de toi. Sais-tu ce que disent les tombes ? Elles disent : nous fûmes ce que vous êtes, vous serez ce que nous sommes. »¹⁷³

Comme c'est le cas pour la plupart des grandes œuvres orientales, le monde arabo-musulman a donc vraisemblablement diffusé un ancien thème de la spiritualité bouddhique, relatant le destin de Bodhisattva qui rencontra successivement un vieillard, un malade, un mort puis un ermite sur son chemin après le Grand Départ¹⁷⁴. Avec les siècles, l'histoire s'est transformée en passant de l'Extrême-Orient aux rives de la Méditerranée, probablement via la Perse : le vieillard et le malade sont devenus des morts à leur tour, alors que l'ermite reste présent dans la plupart des représentations du « *Dit* » sous les traits de saint Macaire d'Alexandrie¹⁷⁵.

Étant, à l'origine, une légende de tradition orale, le thème des trois Morts et des trois Vifs va considérablement influencer l'iconographie de l'époque médiévale de manière spectaculaire, donnant ainsi à bon nombre d'enlumineurs et de sculpteurs un magnifique support à diffuser. C'est ainsi que nous pouvons étayer quelque peu la théorie séduisante de Jurgis Baltrušaitis, considérant les différents états des corps présentés au spectateur. Effectivement, il faut remarquer que dans la plupart de ces représentations, les trois cadavres présentent chacun un état de décomposition différent. Le premier conserve entièrement son aspect physique et les marques visibles de son rang social ; le deuxième éprouve les premiers stades de putréfaction ; quant au dernier, il en est à un tel degré de pourriture qu'il n'en est même plus reconnaissable. La légende présente indubitablement une visée pédagogique, typique des œuvres de la littérature d'*exemplum* médiévale, grâce à son avertissement sur le temps qui passe, et l'aspect inéluctable de la propre mort physique de chaque individu¹⁷⁶. En ce sens, le « *Dit* » s'intègre parfaitement dans un domaine de réflexion sur le trépas inéluctable, qui explique *a priori* son extraordinaire retentissement dans l'Occident médiéval ; les trois Morts et les trois Vifs répondent indubitablement à des questions que les chrétiens d'Europe se posaient sur le sens de leur vie, et sur la mort qui les attendaient.

¹⁷³ Liliane BRION-GUERRY *Le thème du « Triomphe de la mort » dans la peinture italienne*, Paris : G-P Maisonneuve, 1950, p. 47.

¹⁷⁴ Jurgis BALTRUŠAITIS, *op. cit.*, p. 253.

¹⁷⁵ Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien : Tome III, Iconographie des Saints, II, G-O*, Paris : Presses universitaires de France, 1958, p. 845.

¹⁷⁶ Francesca ESPAÑOL I BERTRAN, « El “Encuentro de los tres vivos y los tres muertos” y su repercusión en la Península Ibérica », in : Joaquín YARZA LUACES (ed.), *Estudios de iconografía medieval española*, Bellaterra : Universidad Autónoma de Barcelona, 1984, p. 55-153, p. 61.

Nous connaissons quelques exemples de cette influence directe du « *Dit* » sur l'iconographie dans les royaumes hispaniques à partir du XIV^e siècle. À partir du XIV^e siècle, dans le domaine de la peinture, on trouve des fresques représentant les trois Morts et les trois Vifs au château d'Alcañiz (fig. 10), ainsi qu'au couvent de San Pablo de Peñafiel (fig. 11). Les fresques d'Alcañiz nous montrent que *Le Dit des trois Morts et des trois Vifs* a très probablement connu de nouvelles modifications lors de sa circulation en Espagne : ici, les trois jeunes hommes ne sont plus de simples nobles et deviennent des rois, à en juger par leurs attributs traditionnels, ce qui pourrait être une possible correspondance aux rois mages de l'Évangile selon Matthieu¹⁷⁷. En outre, cette fresque a la particularité d'apparaître sous une peinture qui montre une violente bataille entre Maures et Chrétiens.

Aussi bien les peintures d'Alcañiz que de Peñafiel font intervenir l'échange entre les trois Morts et les trois Vifs à proximité de scènes narrant la vie du Christ. Le « *Dit* » représenté à Peñafiel, moins détérioré par les siècles que celui du château d'Alcañiz, présente pratiquement tous les codes de la légende, à savoir les Vifs montant à cheval et sortant d'une forêt qui, comme le rappelle le médiéviste français Michel Pastoureau, est « le lieu des rencontres et des métamorphoses »¹⁷⁸, ce qui indique le grand bouleversement spirituel induit par cette confrontation directe avec l'idée de trépas.



Figure 10 : Les trois Morts et les trois Vifs (détail), château d'Alcañiz, Alcañiz, Aragon, XIV^e siècle.

¹⁷⁷ *Ibid*, p. 90.

¹⁷⁸ Michel PASTOUREAU, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental* (1^{re} éd. 2004), Paris : Éditions du Seuil, 2012, p. 100



Figure 11 : Les trois Morts et les trois Vifs (détail), première moitié du XIV^e siècle, couvent de San Pablo, Peñafiel, Castille-et-León, conservé au Musée de Valladolid.

Cette allégorie a également été exprimée par la sculpture, comme nous le montre le sarcophage de Fraga, probablement réalisé autour de 1330 (fig. 12). On peut y voir les Morts se tenant à proximité d'une église. S'il fut pratiquement détruit pendant la guerre civile espagnole, une reproduction existe au Musée diocésain et régional de Lérida¹⁷⁹. Remarquons que la datation semble particulièrement ancienne, et donc antérieure à la plupart des autres représentations graphiques de la mort dans la péninsule Ibérique, que nous analyserons ultérieurement. Pourtant, dès le XIII^e siècle, de nombreux exemples du « *Dit* » existaient dans l'art plastique européen, et la grande majorité d'entre eux étaient réalisés en France. Ces œuvres

¹⁷⁹ Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *art. cit.*, p. 79.

ont vraisemblablement commencé à se diffuser en Europe à la fin du XIII^e siècle, notamment avec les voyages de familles nobles pour qui il était facile de transporter des objets mobiles évoquant la légende. Quant au modèle du sarcophage de Fraga, il est très vraisemblablement venu d'Italie¹⁸⁰. Enfin, il existe également une œuvre inédite figurant sur une pierre sépulcrale de la paroisse de Rano, à Quirós (Asturies), où sont seulement représentés deux personnages, un Mort et un Vif (fig. 13).

C'est néanmoins avec l'enluminure que le thème va être le plus popularisé en Occident, s'invitant dans les livres d'heures d'Espagne à la fin du Moyen Âge (figs. 14 et 15). Nous pouvons légitimement nous interroger sur l'héritage qu'a laissé le thème du « *Dit* » dans la culture plastique et dans les consciences péninsulaires, et nous prendrons l'exemple suivant : en 1844, paraissait un volume de *Recuerdos y bellezas de España* (élaboré par José María Quadrado), consacré à l'Aragon. Dans le chapitre traitant de Fraga, l'auteur – un archiviste minorquin – s'interroge :

*¿Qué representan aquellos tres caballeros y dos peones, aquel anciano tras de un arbol, aquella fábrica gótica y aquellos tres repugnantes esqueletos, en la piedra groseramente esculpidos?*¹⁸¹

Aucune mention n'est faite de la rencontre des Morts et des Vifs, ce qui nous montre que le thème, essentiellement adapté par et pour la mentalité chrétienne médiévale, est tombé dans l'oubli jusqu'à une période récente de redécouverte de la pensée de l'époque. S'il nous est difficile d'expliquer comment, et pourquoi *Le Dit des trois Morts et des trois Vifs* a été quelque peu oublié en Espagne – et plus largement en Europe – après la période médiévale, cette méconnaissance du concept semble traduire un manque d'intérêt évident pour l'art macabre hispanique de la part des spécialistes modernes. Ce n'est que depuis le XX^e siècle que les historiens et spécialistes de l'art ont recommencé à considérer la contribution espagnole au genre.

¹⁸⁰ *Ibid*, p. 70.

¹⁸¹ José María QUADRADO, *Recuerdos y bellezas de España, obra destinada a conocer sus monumentos, antigüedades y vistas pintorescas en laminas dibujadas del natural y litografiadas por F.J. Parcerisa, acompañadas de texto por P. Piferrer y J.M. Quadrado, vol. 4: Aragón*, [Non défini], 1844, p. 78.



Figure 12 : Fragment du relief des trois Morts et des trois Vifs sur un sarcophage de Fraga (Huesca), vers 1330, conservé au Musée diocésain et régional de Lérida, Lérida, Catalogne.



Figure 13 : Pierre sépulcrale représentant les trois Morts et les trois Vifs (détail), paroisse de Rano, Quirós, Asturies, date inconnue.



Figure 14 : Les trois Morts et les trois Vifs, *Livre d'Heures de Charles VIII*, miniatures attribuées au Maître de Jacques de Besançon, Paris : Antoine Vérard, entre 1494 et 1497, fol. 76r, conservé à la Bibliothèque nationale d'Espagne, Madrid.



Figure 15 : Les trois Morts et les trois Vifs, *Livre d'Heures de Charles Quint*, Paris : [Inconnu], vers 1500, fol. 218, conservé à la Bibliothèque nationale d'Espagne, Madrid. ¹⁸²

Jusqu'à présent, nous avons parlé de littérature de mort, en montrant à quel point les différents thèmes qui occupaient les lettres de l'époque médiévale avaient voyagé dans le temps et l'espace – la possible origine orientale du *Dit des trois Morts et de trois Vifs* en est le meilleur exemple. Cependant, comme nous l'évoquions précédemment, la mort apparaît différemment selon les thèmes et les époques ; il existe, évidemment, des nuances pédagogiques et philosophiques entre *Les Vers de la Mort* et l'*ars moriendi*, qui n'exprimaient pas les mêmes visions du trépas ni de son impact sur l'individu. Néanmoins, l'immense majorité des spécialistes s'accorde pour faire du *Dit des trois Morts et des trois Vifs* un élément clé dans la diffusion de l'art de mort, ou pour reprendre l'idée très juste de Johan Huizinga, un chaînon

¹⁸² Nous pouvons remarquer très distinctement la présence de saint Macaire du côté des trois Morts, reconnaissable au crâne qu'il tient dans ses mains, alors que son personnage n'apparaissait pas dans les réalisations des siècles antérieurs.

manquant entre l'horrible image de la putréfaction et la Danse macabre¹⁸³ : les trois Morts et les trois Vifs nous confrontent à l'idée de l'égalité devant la mort.

Nous retiendrons, pour notre part, un dénominateur commun entre ces diverses œuvres et ces thèmes qui ont fleuri à l'époque médiévale en Europe, à savoir une préoccupation manifeste pour la mort. Ce que nous avons appris, c'est que dans la littérature ou la tradition orale, cette même préoccupation voyageait et allait jusqu'à être incorporée à d'autres expressions artistiques – dont nous avons vu, majoritairement, des exemples hispaniques, afin de montrer l'inter-influence européenne dans les arts et les lettres jusque dans le propos qui nous occupe. Voyons à présent le cas précis de la place de la mort dans la littérature des anciens royaumes d'Espagne.

2.2. L'empreinte de la mort dans la littérature péninsulaire

Au sortir du Moyen Âge central, la péninsule Ibérique et les différents royaumes qui la composaient connurent une certaine apogée de l'expression culturelle, notamment via la littérature et la poésie, qui allaient progressivement s'enrichir de l'originalité et des particularités du contexte territorial. Il nous paraît aujourd'hui inutile d'expliquer à quel point la production littéraire hispanique a été influencée par ses différents contacts : son emplacement sur la Méditerranée, faisant se croiser les civilisations et les trois religions sœurs – avec un fort sentiment chrétien prédominant dans les pensées et les concepts –, ont pu engendrer une littérature somme toute singulière. Dès le XIII^e siècle, la normalisation de la langue vulgaire est même devenue un projet politique sous Alphonse X le Sage, qui s'évertua à ce que soit traduite la Bible en castillan, à partir de la *Vulgate*. C'est donc une production littéraire essentiellement basée sur la récupération et l'adaptation de thèmes européens – ou potentiellement extra-européens, comme nous venons tout juste de l'étudier – qui attirera notre attention dans un premier temps. Enfin, nous verrons ce que ce conglomérat d'influences diverses a pu faire germer dans les lettres hispaniques avec, toujours, la mort comme point de référence.

Nous avons précédemment cité une œuvre majeure de la littérature médiévale avec le *De miseria condicionis humane* de Lothaire de Segni, rédigée à l'aube du XIII^e siècle. Sa

¹⁸³ Johan HUIZINGA, *op. cit.*, p. 172.

version castillane (*Libro de miseria de omne*) apparut plusieurs années après, probablement au XIV^e siècle¹⁸⁴, et connut un immense succès. Si l'époque de l'adaptation de l'œuvre en castillan fait débat, il semble y avoir un consensus sur sa provenance dans la Péninsule, à savoir la région de l'actuelle Cantabrie¹⁸⁵, bien que la langue d'écriture contienne des éléments aragonais et léonais¹⁸⁶. Cependant, le manuscrit n'est pas qu'une simple traduction de son original puisqu'il contient également d'autres traités et textes en ses pages, notamment le *Diálogo entre San Macario y un condenado a las penas del infierno* (144r – 145r), ainsi que la *Vida de San Macario* (150r – 150v)¹⁸⁷, saint dont nous avons déjà évoqué l'importance dans les représentations de la mort. Cet ouvrage a sans nul doute été d'une influence considérable sur la mentalité macabre médiévale¹⁸⁸, l'œuvre dépréciant fortement le genre humain, condamnant les péchés de la manière la plus radicale qui soit, et invitant le fidèle au repentir en insistant sur l'aspect misérable de l'être humain. En outre, le *Libro de miseria de omne* se trouve quelque peu simplifié par rapport au *De miseria condicionis humane* de Lothaire de Segni : dans sa version castillane, le but est de faire comprendre le plus facilement possible l'orthodoxie religieuse de l'époque¹⁸⁹. Ainsi, le texte aurait pu être l'œuvre d'un clerc dans les ordres – à en juger par la critique transmise à ses pairs, s'adonnant à des activités nettement éloignées de leur fonction ecclésiastique¹⁹⁰.

Dans le point précédent, nous avons évoqué avec l'*ars moriendi* un thème littéraire qui s'est considérablement répandu au XV^e siècle, et dont la matrice pourrait être *La science de bien mourir* de Jean de Gerson. Une fois parvenu de l'autre côté des Pyrénées, ce livre des morts connut des traductions en castillan, en valencien et en catalan¹⁹¹. Une fois de plus, le passage vers d'autres royaumes a permis un certain enrichissement du texte, comme nous pouvons le vérifier avec la première version valencienne de l'*ars moriendi* : l'ouvrage intitulé *Art de ben morir* contient les *Oracions e contemplacions de aquelles Set Paraules que Jhesu Xrist dix en la creu* en appendice, ainsi que les *Confessions e iustificacions molt sanctes e segures del savi peccador qui amb temps se aparella a ben viure e morir*.

Ainsi, les *artes moriendi* semblent s'adapter à chaque société. Les *Confessions e iustificacions molt sanctes e segures del savi peccador* constituent dix courtes oraisons de

¹⁸⁴ *Libro de miseria de omne* (XIV^e siècle), *op. cit.*, p. 15.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 45.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸⁸ Víctor INFANTES DE MIGUEL, *op. cit.*, p. 200.

¹⁸⁹ *Libro de miseria de omne* (XIV^e siècle), *op. cit.*, p. 29.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ Francisco Javier FERNÁNDEZ CONDE, *op. cit.* (2011), p. 202.

confessions de péchés, demandant la plus totale miséricorde à Dieu¹⁹². Une nouvelle fois, il convient de rappeler le contexte de l'époque, dans lequel s'inscrivaient ces thèmes propagés de part et d'autre de l'Occident médiéval : souvenons-nous que dans le climat de peur du XV^e siècle, la vie du Christ était le seul et unique exemple à suivre. Francisco Javier Fernández Conde sous-entend que le type d'ajout au texte d'origine, tel que nous venons de le voir, peut être corrélé avec les volontés de prédication de puissants thaumaturges comme Vicente Ferrer¹⁹³, prêcheur et évangéliste dominicain dont nous reparlons au chapitre suivant.

À présent, voyons comment la littérature médiévale ibérique exprimait l'idée de mort. Le trépas et le salut de l'âme étant l'une des considérations principales des sociétés de cette époque, l'idée du passage à l'au-delà et de l'abandon du corps terrestre a sensiblement été exprimée dans les lettres hispaniques, et ce de manière potentiellement différente entre le Moyen Âge central et le Moyen Âge tardif, comme nous l'avons expliqué antérieurement.

Au XII^e siècle, apparut en Castille un poème anonyme intitulé *Disputa del cuerpo y el alma*, et qui constituera le premier support chronologique de notre corpus médiéval ibérique. Même si l'œuvre ne fut découverte qu'au XIX^e siècle, force est de constater, déjà, l'importance donnée au thème de la mort dans la poésie de cette époque, au sein d'une œuvre caractéristique de la littérature de débat. Dans celle-ci, l'Âme parle au Corps – représenté comme un cadavre – et lui reproche ses erreurs commises, l'ayant conduite à une situation qu'elle ne peut dorénavant plus corriger. L'historien de l'art espagnol Víctor Infantes de Miguel, qui fait de ce poème un élément majeur de la *disputatio* scolastique, a perçu dans ces vers des influences à la fois arabo-orientales et françaises¹⁹⁴ : ce dernier estime que c'est à partir de cette diffusion de la littérature dite « de débat », entre le XII^e et le XIII^e siècles, que se propageront en Europe les thèmes liés à la mort, ainsi qu'une « *meditación literaria impregnada de doctrina y arrepentimiento* »¹⁹⁵. Si nous ne pouvons valider assurément la thèse de Víctor Infantes de Miguel, il convient de signaler qu'un poème comme *La Disputa del cuerpo y el alma* est tout à fait contemporain d'une création aussi influente que *Les Vers de la Mort* d'Hélinand de Froidmont, comme nous l'avons vu précédemment, ce qui illustre une nouvelle fois la simultanéité des prises de conscience et des sensibilités artistiques liées à la fin de la vie dans l'Occident médiéval.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ Francisco Javier FERNÁNDEZ CONDE, *op. cit.* (2011), p. 46.

¹⁹⁴ Víctor INFANTES DE MIGUEL, *op. cit.*, p. 74

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 77

Un autre homme d'église a magnifiquement enrichi la littérature hispanique au XIII^e siècle, grâce à son œuvre poétique en castillan : Gonzalo de Berceo. Si son importance au sein des classiques littéraires de la tradition espagnole n'est plus à prouver, regardons de plus près comment le poète a su parler de la mort, à une époque où la langue castillane commençait à se consolider, notamment grâce aux arts. Dans le *Poema de Santa Oria*, le talent de ses mots réussit à décrire la mort comme « une peinture gothique », en raison de sa forte expressivité, pour reprendre les mots de l'hispaniste français Georges Cirot¹⁹⁶. Nous retiendrons particulièrement les strophes 176 -177 :

*« Fuel viniendo a Oria la hora postrema :
Fuese mas aquejando, a boca de noche era ;
Alzó la mano diestra de fermosa manera :
Fizo cruz en su frente, sanctiguó su mollera.*

*Alzó ambas las manos, juntólas en igual,
Commo qui riende graçias al buen Rey espiritual :
Çerró oios e boca la reclusa leal :
Rindió a Dios la alma, nunca más sintió mal. »¹⁹⁷*

La même expression que nous traduirons par « elle rendit l'âme à Dieu », se retrouve également dans le *Duelo de la Virgen*, à la strophe 108 :

*« Incliné la cabeça como qui quier dormir,
rendió a Dios la alma e dessóse morir. »¹⁹⁸*

Parmi un large éventail de métaphores utilisées pour décrire le trépas, nous pouvons remarquer que l'idée de la séparation de l'âme et du corps reste présente. Également, tel que nous l'indique le dernier vers de la strophe 177, sainte Aurée « *nunca más sintió mal* » ; la montée vers l'au-delà, une fois l'être humain débarrassé des maux de ce monde, relègue la douleur au rang de souvenir de notre existence terrestre. Cette idée de vie éternelle se retrouve,

¹⁹⁶ Georges CIROT, « L'expression dans Gonzalo de Berceo », in : Ramón MENÉNDEZ PIDAL (dir.), *Revista de Filología Española, tomo IX*, Madrid : Ediciones Centro de Estudios Históricos, 1922, p. 155-170, p. 168.

¹⁹⁷ Joaquín ARTILES, *Los recursos literarios de Berceo*, Madrid : Editorial Gredos, 1964, p. 249, strophes 176-177.

¹⁹⁸ Gonzalo de BERCEO (XIII^e siècle), *Signos que aparecerán antes del juicio final ; Duelo de la Virgen ; Martirio de San Lorenzo* ; edición, introducción y notas de Arturo M. RAMONEDA (ed.), Madrid : Castalia, 1980, p. 190, strophe 108.

chez Berceo, dans sa *Vida de Santo Domingo de Silos*, au vers 246 : « *Por este sieglo pobre, que poco durará, non perdamos el otro, que nunca finará* »¹⁹⁹.

Un poème contemporain de Berceo et qui lui a longtemps été attribué, le *Libro de Alexandre*, est cité par la médiéviste Ana Luisa Haindl Ugarte comme ayant exercé une influence sur la littérature macabre hispanique qui en était alors à ses balbutiements, au même titre que des créations en vers comme le *Libro de Estados* ou le *Rimado de Palacio* de Pedro López de Ayala, tous deux composés un siècle plus tard²⁰⁰. L'historienne relève également un extrait très intéressant des *Signos que aparecerán antes del juicio final*, qui nous servira pour la section suivante de notre étude. Dans cette œuvre fondamentale de Berceo, ce dernier insiste sur la notion de péché qui attend chaque vivant à la fin de son existence, notamment dans un passage qui semble s'adresser à tous les membres de la société de l'époque :

« *Colgarán de las lenguas los escatimadores,
los que testiguaran falso e los escarnidores;
non parcirán a reyes nin a emperadores,
avrán tales servientes quales fueron sennores.
Los omnes cobdiciosos del aver monedado,
que por ganar riqueza non dubdan fer peccado,
metránlis por las vocas del oro regalado,
dizrán que non oviessen atal aver ganado.
Los falsos menestrales e falsos labradores
allí darán emienda de las falsas labores;
allí prendrán derecho de los falsos pastores;
que son de fer cubiertas maestros savidores.
Algunos ordenados que lievan las obladas,
que viven seglarmente, tienen sucias posadas,
non lis avrán vergüenza las vestias enconadas,
darlis han por offrenda grandes aguijonadas.
Los omnes soverviosos que roban los mezquinos,
que lis tuellen los panes, assí facen los vinos,
andarán mendigando corvos como encinos,
conteçrá esso mismo a los malos merinos. »²⁰¹*

À l'époque de sa diffusion, l'œuvre de Berceo était connue dans une douzaine de langues, ce qui pourrait expliquer de possibles influences sur les productions artistiques littéraires d'autres auteurs du Moyen Âge tardif en Occident²⁰². Pour compléter, citons le travail

¹⁹⁹ Gonzalo de BERCEO (XIII^e siècle), *Vida de Santo Domingo de Silos ; Poema de Santa Oria*, ed. por Aldo RUFFINATTO (ed.), Madrid : Espasa-Calpe, 1992, p. 85, vers 246.

²⁰⁰ Ana Luisa, HAINDL UGARTE, « La Danza de la Muerte » [en ligne], 22 p. [consulté le 30 septembre 2022], p. 9.

²⁰¹ Gonzalo de BERCEO, *op. cit* (1980), strophes 41-45, p. 140-141.

²⁰² Víctor INFANTES DE MIGUEL, *op. cit*, p. 191.

de Joël Saugnieux qui a rapproché la poésie de Berceo d'autres textes influents de l'époque – tels que la *Disputa del cuerpo y el alma* que nous avons déjà mentionnée précédemment²⁰³.

Chez Alphonse X le Sage, contemporain de Berceo, le trépassement est encore synonyme de séparation de l'âme et du corps. Dans les *Cantigas de Santa María*, au cantique 142, la sainte secourt un serf du roi sur le point de se noyer dans la rivière Henares : il est ainsi dit du pauvre homme que « *fue a morir ahogado. Y, en cuanto el alma salia del cuerpo...* »²⁰⁴. Le culte marial se développa considérablement durant le XIII^e siècle, et de telles évocations de la mort pieuse, à savoir celle de l'âme quittant la chair, se retrouvent dans de nombreuses œuvres poétiques. Dans la *Vida de Santa María Egipcíaca* – d'auteur anonyme –, au XIII^e siècle, nous pouvons lire : « *echó sus braços sobre sus pechos / El alma es della salida* »²⁰⁵. De même, au début du XIV^e siècle, la *Vida de San Ildefonso* – d'auteur anonyme également – mentionne une séparation de l'âme et du corps : « *aquel alma perfecta de toda santidat / levaronla los angeles con muy grand claridat* »²⁰⁶.

Ce thème est indubitablement un élément récurrent de la vision de la mort dans la littérature médiévale de la même époque, comme nous pouvons l'illustrer avec les morts respectives de sainte Euphémie et de saint Jacques dans *La Légende dorée*, décrites avec la même séparation de l'âme et du corps, comme si ce dernier était une prison²⁰⁷. Nous noterons également que le thème de la bataille entre anges et démons pour l'obtention d'une âme se retrouve dans le manuscrit des *Cantigas de Santa María* (fin XIII^e siècle) certaines miniatures présentant une iconographie analogue aux *artes moriendi* (fig. 16).

²⁰³ Cf. section « Vocabulario de la muerte en Berceo », in : Joël SAUGNIEUX, *Berceo y las culturas del siglo XIII*, Logroño : Servicio de cultura de la diputación provincial, 1982.

²⁰⁴ ALPHONSE X LE SAGE (XIII^e siècle), *Cantigas de Santa María (cantigas 101 a 260)*, II, edición, introducción y notas de Walter METTMANN (ed), Madrid : Castalia, 1988, p. 49.

²⁰⁵ Tomás SÁNCHEZ, Pedro José PIDAL y Florencio JANER (eds.), *Poetas castellanos anteriores al siglo XV (vol. XLVIII)*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid : Ediciones Atlas, 1952, 1952, p. 317.

²⁰⁶ Cf. *Ibid*, p. 329.

²⁰⁷ Jacques de VORAGINE (XIII^e siècle), *La Légende Dorée, I*, traduction de J-B. M. Roze ; chronologie et introduction par Hervé SAVON (éd.), Paris : Garnier-Flammarion, 1967, p. 212 et 398.



Figure 16 : Thème de la bataille pour le salut de l'âme, *Cantigas de Santa María*, *Códice Rico*, vers 1280-1284, fol. 40v, conservé à la Bibliothèque royale de El Escorial, San Lorenzo de El Escorial, Communauté de Madrid.

Le XIV^e siècle vit apparaître le magistral *Libro de Buen Amor*, œuvre fondamentale de la littérature espagnole et, par extension, du corpus médiéval occidental connu. Elle fut composée par Juan Ruiz, archiprêtre de Hita, bien que son autorité puisse encore être actuellement contestée et débattue. L'ouvrage est écrit en castillan, et constitué de 1700 strophes dites de *cuaderna vía*, procédé déjà utilisé antérieurement par Berceo. Il représente le parcours initiatique amoureux du narrateur, à travers vices terrestres et vertus menant à l'au-delà chrétien, dans un univers manichéen mêlant l'amour charnel à l'amour de Dieu. L'archiprêtre de Hita, dont l'existence reste très énigmatique, parle de tous les sujets récurrents et cycliques du Moyen Âge occidental – raison pour laquelle on tend à considérer l'œuvre comme l'une des plus complètes de la période hispanique médiévale. Bien entendu, en bon chrétien, il n'oublie pas la mort qui préfigure la fin de la vie terrestre. L'auteur du *Libro de Buen Amor* la présente ainsi, à la strophe 1520 :

« ¡Ay Muerte! ¡muerta seas, muerta é malandante!
 Matásteme mi vieja: ¡matasses á mí enante!
 Enemiga del mundo, que no, as semejante,
 De tu memoria amarga non sé quien non se espante. »²⁰⁸

²⁰⁸ Juan RUIZ (Arcipreste de Hita), (XIV^e siècle), *Libro de Buen Amor*, II (1^{re} ed. 1913), 10^e ed, edición, edición, introducción y notas de Julio CEJADOR Y FRAUCA (ed.), Madrid : Espasa-Calpe, 1970, p. 231.

Ces vers peuvent être interprétés comme une exaltation des plaisirs de la vie, et non une représentation menaçante de la dernière heure, comme l'analyse Francisco Javier Fernández Conde²⁰⁹ ; au contraire, nous considérerons que l'idée d'épouvante commence à être présente dans cette strophe, avec un lexique qui nous semblera particulièrement hostile. Contrairement aux extraits vus précédemment, la mort semble être personnifiée dans ces vers, notamment avec la périphrase faisant d'elle l'ennemie de l'humanité.

Poursuivons avec les strophes suivantes, qui constituent un fragment entier du *Libro de Buen Amor*, intitulé « *De cómo morió Trotaconventos é de cómo el arçipreste faze su planto, desnotando é maldiziendo la Muerte* », une « plainte » à la mort du personnage de Trottecouvents – *Trotaconventos*, caractéristique de l'œuvre oscillant entre l'ironie grivoise et la réelle réflexion sur le trépas :

*« ¡Muerte! al que tú fieres, liévastelo de belméz.
 Al bueno é al malo, al noble é al rrehez,
 A todos los ygualas é lievas por un prez:
 Por papas é por reyes non das una vil nuez.
 Non catas señorío, debdo é amistad,
 Con todo el mundo tyenes continua enamistad;
 Non ay en ty mesura, amor nin piadad;
 Synon dolor, tristesa, pena é crueldad.
 Non puede foyr ome de ty nin se asconder,
 Nunca fué quien contigo podiese bien contender;
 La tu venida triste non se puede entender;
 ¡Desque vienes, non quieres al ome atender!
 Dexas el cuerpo yermo á gusanos en fuesa;
 Al alma, que lo puebla, liévastela de priesa;
 Non es el ome çierto de tu carrera aviesa:
 ¡De fablar en ti, Muerte, espanto me atraviesa!
 Eres de tal manera del mundo aborrida,
 Que, por bien que lo amen al ome en la vida,
 En punto, que tú vienes con tu mala venida,
 ¡Todos fuyen dél luego, como de rres podrida!
 Los que aman é quieren en vida su conpañã,
 Aborrésçenle muerto, como á cosa estraña;
 Parientes é amigos, todos le tyenen saña,
 Todos fuyen dél luego, como si fues' araña. »²¹⁰*

Si l'intention de l'auteur de cette élégie était de faire valoir les plaisirs de la vie terrestre, en comparaison avec la mort, remarquons que le poète insiste sur des notions explicites de détermination macabre, à savoir les vers qui dévorent le corps, la pourriture, etc. Comme chez

²⁰⁹ Francisco Javier FERNÁNDEZ CONDE, *op. cit* (2011), p. 195.

²¹⁰ Juan RUIZ (Arcipreste de Hita), (XIV^e siècle), *op. cit* (1970), p. 232-233.

ses prédécesseurs, l'idée de séparation de l'âme et du corps revient à nouveau. Également, l'idée selon laquelle la mort n'est jamais une bonne invitée du croyant semble être un facteur supplémentaire de crainte infligée au lecteur.

Comme nous l'avons expliqué dans le chapitre précédent, l'appréhension de la mort comme phénomène douloureux est un sentiment qui prédomine dans la péninsule Ibérique du XIV^e siècle. Toutefois, le concept de séparation du corps et de l'âme n'est pas une allégorie uniquement littéraire, comme nous le prouve cet extrait de l'*Excitatori de la pensa a Déu*, du théologien augustinien Bernat Oliver, qui écrivait au XIV^e siècle :

*Qué cosa más horrible que la muerte, en la cual los ojos giran en la cabeza, venas se rompen en el cuerpo, el corazón está parado y muerto por tan gran dolor. Pues el espíritu está tirado separado del cuerpo, no voluntariamente sino a la fuerza.*²¹¹

Ici, la description de la mort devient épouvantable, extrêmement explicite, en faisant intervenir des éléments anatomiques avec la réalité chrétienne de l'âme quittant le corps. Cependant, cette séparation est là présentée comme douloureuse, réalisée de force. La doctrine de saint Augustin selon laquelle le corps est l'ennemi corruptible de l'âme se voit parfaitement intégrée à la mentalité médiévale européenne.

Parallèlement à ce pressentiment d'angoisse générale qui s'est répandu dans l'Occident à la fin du Moyen Âge, nous pouvons citer quelques exemples d'œuvres péninsulaires ayant été composées durant cette période, c'est-à-dire au tournant des XIV^e et XV^e siècles²¹² :

- les *Proverbios de Salomón* – version résumée du monde spirituel de l'Ecclésiaste ;
- le *Llibre de bons amonestaments* écrit par le Franciscain majorquin Anselm de Turmeda en 1398 ;
- les *Soliloquios* de Pedro Fernández Pecha, membre de l'Ordre de saint Jérôme, qui insistent sur la conscience du péché et de la misère spirituelle, en opposition à l'extraordinaire confiance et à la valeur accordées à la miséricorde divine. Afin de mieux illustrer les références récurrentes que le Moyen Âge chrétien fait au monde classique, récupérant les concepts

²¹¹ Bernat OLIVER (XIV^e siècle), *Excitatori de la pensa a Déu*, text i anotació per Pere BOHIGAS (ed.), Barcelona : Editorial Barcino, 1929, p. 107.

²¹² Francisco Javier FERNÁNDEZ CONDE, *op. cit* (2011), p. 47-48.

antiques, rappelons que les hiéronymites étaient des penseurs extrêmement influencés par la spiritualité de saint Augustin²¹³.

La littérature allait donc se faire le reflet des pensées philosophiques et religieuses de son temps. Mais l'image de la mort ne va cesser d'être présente dans la production littéraire de l'époque, et sera même diffusée dans des œuvres qui sont aujourd'hui considérées comme des pièces majeures de l'héritage culturel hispanique médiéval. C'est le cas des célèbres *Coplas por la muerte de su padre* (*Stances pour la mort de son père*) écrites par le poète castillan Jorge Manrique durant la seconde moitié du XV^e siècle. Ce poème est une élégie que Jorge Manrique composa pour son père, Rodrigo Manrique – comte de Paredes de Nava et grand maître de l'Ordre de Santiago –, raison pour laquelle nous pouvons dater leur conception comme postérieures à 1476. Cette œuvre est à la croisée de l'*ubi sunt* et du *contemptus mundi* précédemment évoqués, en ce qu'elle exprime un mépris des vanités terrestres via le souvenir d'un être défunt : chez Manrique, la mort est parfaitement égalisatrice, atteignant aussi bien les pauvres que les riches et les puissants. Tout au long des quarante *coplas* qui composent l'œuvre, le thème de la mort est omniprésent, jusque dans l'iconographie macabre qui accompagne les premières éditions de l'ouvrage (figs. 17 et 18).

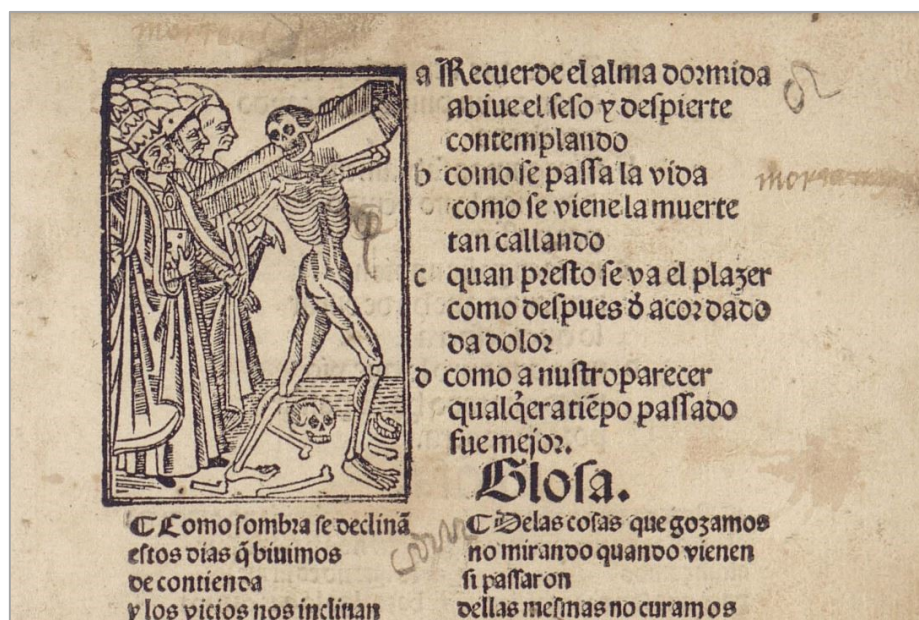


Figure 17 : La Mort tenant la main à un prêtre, in : Jorge MANRIQUE, *Glosa famosissima sobre las coplas de dō Jorge Mārriq̃*, glosa hecha [y] cōpuesta por el licēciado Alōso de Ceruātes, Sevilla : Jacobo Cromberger, entre 1508 et 1510, fol. 8, conservé à la Bibliothèque nationale d'Espagne, Madrid.

²¹³ *Ibid.*

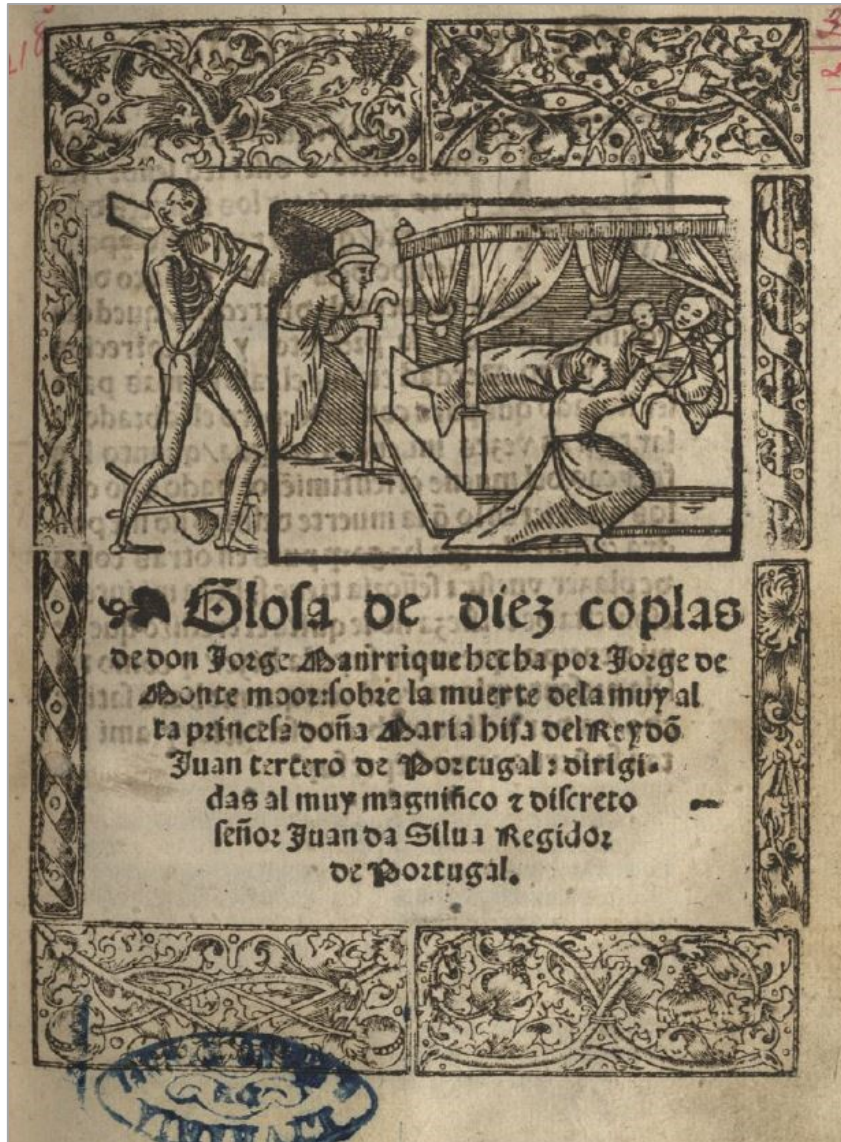


Figure 18 : Jorge MANRIQUE, *Glosa de diez coplas de don Jorge Manrique hecha por Jorge de Montemor: sobre la muerte dela muy alta princesa doña Maria hija del Reyno do[m] Iuan tercero de Portugal: dirigidas al muy magnifico & discreto señor Iuan da Silua regidor de Portugal*, por Jorge de MONTEMOR, XVI^e siècle, conservé à la Bibliothèque nationale du Portugal, Lisbonne.

L'idée qu'il faut abandonner l'existence terrestre pour une vie éternelle est l'un des principaux thèmes de l'œuvre ; dans la vision morale du poète, cette véritable préparation psychologique²¹⁴ implique l'abandon de la gloire dans ce monde, dans lequel notre présence est, comme l'écrivit Manrique dans la *copla XXXV*, « *perecedera* » (périssable) :

²¹⁴ Antonio SERRANO DE HARO, *Personalidad y destino de Jorge Manrique*, Madrid : Gredos, 1966, p. 339.

« Non se os haga tan amarga
la batalla temerosa
que esperáis
pues otra vida más larga
de la fama gloriosa
acá dexáis;
(aunque esta vida de honor
tampoco no es eternal
ni verdadera);
mas con todo es muy mejor
que la otra temporal,
perecedera. »²¹⁵

Fortes d'un aspect « égalisateur » et social, il se pourrait que la préoccupation première des *Coplas por la muerte de su padre* ne soit pas la mort, mais bel et bien la vie. C'est l'interprétation de l'hispaniste américain Stephen Gilman, pour qui les *Coplas* seraient une « danza de la vida »²¹⁶ :

*Las Coplas aprovechan a la muerte –se sirven de ella– como medio para convertir en la poesía la doctrina tradicional de las tres vidas. Pero no son una elegía ni una meditación sobre la muerte. En su estructura de significación, en su «diseño», la vida asume decisivamente la dirección y en tres vueltas sucesivas impone su voluntad expresa a su mortal compañera de baile.*²¹⁷

Ce paradoxe d'exposer la mort pour glorifier la vie est au centre de notre interprétation du sentiment macabre médiéval, et nous y reviendrons ultérieurement. Francisco Javier Fernández Conde, lui, considère cette œuvre magistrale comme un exemple de bonne coexistence entre le dogme purement chrétien et la propension au macabre²¹⁸, opposition que nous étudierons plus abondamment à la fin de ce chapitre. En effet, des concepts de mort différents, voire contradictoires, pourraient se glisser dans les *Coplas*. Le spécialiste des lettres médiévales castillanes, Antonio Serrano de Haro, pense que l'élégie comporte deux visions de la mort :

²¹⁵ Jorge MANRIQUE (XV^e siècle), *Coplas a la muerte de su padre*, con cuadros cronológicos, introducción, bibliografía, notas y llamadas de atención, documentos y orientaciones para el estudio a cargo de Carmen DÍAZ CASTAÑÓN (ed.), Madrid : Ediciones Castalia, 1983, p. 65.

²¹⁶ Stephen GILMAN, « Tres retratos de la muerte en las *Coplas* de Jorge Manrique », en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año XIII, 1959, n° 3/4, jul-dic, p. 305-324, p. 309.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ Francisco Javier FERNÁNDEZ CONDE, *op. cit* (2011), p. 201.

Hay una muerte, criatura fraterna, que llama a nuestra casa, dialoga humildemente con el hombre, le ofrece el premio de sus obras (coplas XXXIII a XXXVII) ; una muerte que es la personificación del fin natural, el que viene tan callando, confundido con el tiempo, con la vida, el que es para los hombres como el mar para las aguas corrientes (copla I, II y III). De otro lado, hay una muerte antagonista que incendia a los mortales en su fragua (copla XX), que esconde a los nobles varones fuera del alcance de los ojos y de la memoria, que se ensaña con los hechos famosos, que lo atraviesa todo con su flecha infalible (coplas XXIII y XXIV). Esta es la muerte que hay que afrontar, con la que la vida se juega en un tablero como una partida de ajedrez, contra la que se combate la batalla temerosa (coplas XXXIII, XXXIV y XXXV).²¹⁹

Les Coplas por la muerte de su padre auraient pu être inspirées à Jorge Manrique par Ferrán Sánchez Calavera, poète juif *converso* à qui l'on attribue le *Dezir a la muerte de Ruy Diaz de Mendoza*²²⁰ (première moitié du XV^e siècle). Nous retiendrons deux extraits de ce poème de Calavera :

*« Que se fecieron los Emperadores,
Papas e Reyes e Grandes Perlados,
Duques e Condes cavalleros famados,
los ricos, los foertes e los sabidores,
e quantos servieron lealmente amores [...]. »²²¹*

*« Los sesos humanos no cesan ardiendo
texendo e haciendo obras de arañas
al cabo se fallan mas vanos que cañas.
e tengo que desta se esta Dios reyendo. »²²²*

Notons que ces vers font parfaitement écho à la plainte à *Trotaconventos* dans le *Libro de Buen Amor*, que nous venons d'analyser. Le symbole négatif de l'araignée est à nouveau présent, allégorie de la fragilité depuis l'Ancien Testament²²³ ; la mort renverrait donc tous les hommes à leur condition d'êtres faibles et impuissants devant le Créateur. De même, remarquons cette énumération des membres d'une même communauté (« *Emperadores, Papas e Reyes e Grandes Perlados, Duques e Condes cavalleros famados, los ricos, los foertes e los sabidores...* ») : cette vision d'une société qui serait intégralement exposée à une mort qui ne

²¹⁹ Antonio SERRANO DE HARO, *op. cit.*, p. 340.

²²⁰ Francisco Javier FERNÁNDEZ CONDE, *op. cit.* (2011), p. 177.

²²¹ *Dezir a la muerte de Ruy Diaz de Mendoza* (attribué à Ferrán SÁNCHEZ CALAVERA), (XV^e siècle), in : Brian DUTTON y Jinen KROGSTAD (eds.), *El Cancionero del siglo XV: ca. 1360-1520, II*, Manuscritos, Barcelona, Ateneo (BA) - Madrid, Biblioteca March (MM), *cancioneros musicales al cuidado de Jineen Krogstad*, Salamanca : Universidad de Salamanca : Biblioteca española del siglo XV, 1990, p. 253.

²²² *Ibid.*, p. 254.

²²³ Sylvie BALLESTRA-PUECH, *Métamorphoses d'Arachné : l'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève : Droz, 2006, p. 71.

l'épargnerait pas, est un thème que nous retrouvons considérablement dans l'expression artistique macabre du Moyen Âge.

Également, nous nous devons de citer un chant tel que *Razonamiento que Juan de Mena faze con la muerte* – attribué au même Juan de Mena –, au cours duquel la Mort, invitée à un banquet, est interpellée sur sa toute-puissance et sur son aspect inévitable, même pour les plus fortunés de ce monde. Ce poème semble traduire une véritable obsession de l'auteur pour la mort²²⁴ :

« Muerte que a todos convidas,
¿dime qué son tus manjares?
Son tristezas y pesares,
llantos, voces doloridas;
en posadas mal guarnidas
entran sordos, ciegos, mudos,
donde olvidan los sesudos
fueros, leyes y partidas. »²²⁵

En 1498, cette idée d'une mort personnifiée reviendra chez le prêtre Diego Ramírez de Villaescusa, dans ses *Cuatro Diálogos sobre la malhadada muerte del Príncipe de las Españas*, qui nous montre la Mort se présentant d'elle-même chez la reine Isabelle de Castille pour lui annoncer le décès du prince don Juan, et initiant ainsi un dialogue, sans qu'il n'y ait toutefois une véritable idée de terreur²²⁶.

Ces différentes apparitions de la mort dans la littérature des Espagnes médiévales auront été multiples et changeantes, à l'instar des différentes représentations mentales qui existaient à l'époque dans la péninsule Ibérique : au départ, simple séparation du corps et de l'âme, son évocation devient l'image d'un personnage anthropomorphisé et indissociable du reste de la société. Toutefois, il convient de remarquer, à travers le corpus que nous venons d'étudier, que le thème de la dernière heure est quelque chose qui a vu naître non seulement des œuvres majeures de la littérature médiévale, mais également des lettres espagnoles au sens large. Pouvons-nous mesurer l'importance de la mort au sein de cette société hispanique à travers les œuvres qui eurent le plus de succès à cette époque ? C'est ce que nous allons observer, à présent, avec un texte fondamental de la littérature de mort en Espagne.

²²⁴ María Rosa LIDA DE MALKIEL, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, Mexico ; Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 100.

²²⁵ Ángel VALBUENA PRAT, *Historia de la literatura española* (1^{re} ed. 1937), 4^e ed, t. 1 (Época medieval), Barcelona : G. Gili, 1953, p. 248.

²²⁶ Víctor INFANTES DE MIGUEL, *op. cit.*, p. 323.

2.3. La Danse de la mort

À présent que nous avons étudié les différentes manifestations de la mort en littérature, aussi bien dans l'Occident médiéval que dans les royaumes ibériques, concentrons-nous spécifiquement sur un courant artistique qui a littéralement envahi l'Europe au sortir du Moyen Âge : le thème des Danses macabres, dont nous n'étudierons, en conclusion de ce chapitre, que l'aspect littéraire.

Les Danses macabres sont une exaltation esthétique du sentiment de mort, qui se caractérise avant tout par son interdisciplinarité, la mort étant représentée aussi bien dans les poèmes que dans les arts graphiques, ou bien dans le théâtre, tel que nous l'analyserons ultérieurement. Aussi convient-il d'ores et déjà de distinguer plusieurs éléments à dissocier :

* la *Danse macabre*, qui est une œuvre française apparue au XV^e siècle et qui, du fait de sa grande popularité et en raison de son aspect « complet », a donné son nom de manière erronée à des œuvres annexes par un procédé contagieux d'antonomase (celles-ci présentant des caractéristiques similaires entre elles, mais également de nombreuses différences) ; le nom dérive lui-même d'une œuvre de 1376 de Jean Le Fèvre de Resson, intitulée *Le respit de la mort*, qui a vraisemblablement exercé une influence sur la *Danse macabre* parisienne ;

* les Danses macabres comme courant artistique (devant leur nom à l'œuvre précédente), lequel reste très vaste et peut revêtir de très nombreuses apparences, comme nous le verrons ;

* les Danses des morts ou Danses de la mort, termes globaux qui se veulent être plus universels, l'adjectif « macabre » n'apparaissant pas dans toutes les langues à l'époque de leur grand rayonnement européen.

Par conséquent, en ce qui concerne le mouvement des Danses macabres, une question est souvent posée et offre une certaine résistance parmi les spécialistes : qui, du texte ou de l'image, a engendré en premier le sentiment macabre dans les arts ?²²⁷ Progressivement, nous verrons que la réponse est complexe, et que les différents supports de l'art macabre se complètent et semblent former un ensemble d'éléments à la fois homogène et cohérent. Néanmoins, nous commencerons cette analyse avec la partie littéraire, car la *Danse macabre*

²²⁷ Herbert GONZÁLEZ ZYMLA, *art. cit.*, p. 30.

française présente l'immense avantage d'être datée. De fait, nous nous en servons comme référence chronologique pour situer les différentes occurrences des Danses de la mort, dans le temps et dans l'espace. Le thème étant une particularité européenne, abordons, maintenant, ses diverses naissances dans l'Occident médiéval.

2.3.1. *La Danse macabre de Paris*

Comme expliqué précédemment, la *Danse macabre* française, ou dite « de Paris », nous servira de repère car c'est elle qui a permis la propagation – parfois vulgarisée – et la popularisation du terme de « Danse macabre ». Il est question d'une œuvre monumentale, à la fois graphique et poétique, qui ornait les murs du Cimetière des Innocents de Paris comme l'explique l'historien de l'art Alain Boret :

Ce qu'on appelle la *Danse macabre* formait un ensemble de figures peint sur le mur d'une des galeries du cimetière, le charnier des Lingères [...]. Cette composition, selon un manuscrit du XVII^e siècle contemporain de la démolition du charnier en 1663 qui donne une description arcade par arcade, s'étendait sur 10 arcades, à partir de la 17^{ème} travée [...] et formait une procession composée de morts et de vivants.²²⁸

Les fresques furent peintes sur les parois du charnier des Lingères en 1424²²⁹. Elles représentaient explicitement des Morts entraînant curieusement des Vifs dans une forme de danse, et étaient accompagnées de huitains, souvent attribués à Jean de Gerson²³⁰ – dont nous avons cité antérieurement les possibles réalisations des *artes moriendi*. La *Danse macabre* du Cimetière des Innocents comprenait des personnages aussi bien laïcs qu'ecclésiastiques²³¹ : figuraient dans cette œuvre les différents membres d'une société féodale hiérarchisée, comme appelés à défiler devant des cadavres, lesquels pouvaient représenter une vision d'eux-mêmes après le trépas. Ce concept nous ramène immédiatement au célèbre *Dit des trois Morts et des trois Vifs*, dont nous avons déjà souligné l'irréfutable prospérité à l'échelle européenne. À ce titre, l'historienne de l'art Francesca Español nous apprend qu'en 1408, le duc de Berry demanda qu'une sculpture représentant les trois Morts et les trois Vifs soit réalisée au Cimetière des Innocents²³². Si le monument fut détruit par la suite, nous pensons qu'il put tout à fait servir

²²⁸ Alain BORET, « La *Danse macabre* du Cimetière des Innocents : une moralité pédagogique en action », in : Nathalie NABERT (dir.), *Le Mal et le Diable : leurs figures à la fin du Moyen Âge*, publié par la Faculté des Lettres, Université Catholique de Paris, Paris : Beauchesne, 1996, p. 79.

²²⁹ Johan HUIZINGA, *op. cit.*, p. 149.

²³⁰ Alain BORET, *art. cit.*, p. 79.

²³¹ *Ibid.*

²³² Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *art. cit.*, p. 68.

de base au support macabre parisien. Une nouvelle fois, un tel élément nous permet d'identifier le « *Dit* » comme un modèle artistique référant : nous considérerons que l'œuvre funèbre emprunte son essence dans la légende des trois Morts et des trois Vifs, chaque personnage formant une paire avec l'image de lui-même en cadavre putréfié.

Le charnier des Lingères ayant été démoli en 1633²³³, l'emplacement de ces fresques et leur disposition nous sont parvenus grâce à des gravures, des copies ou bien des traductions de l'œuvre poétique elle-même. C'est en 1485 que l'imprimeur parisien Guyot Marchant publie la *Danse macabre* dans un incunable²³⁴ dont l'extraordinaire diffusion a permis de connaître, jusqu'à aujourd'hui, le contenu de cette œuvre parisienne si influente, s'accompagnant d'une iconographie que nous étudierons postérieurement. Notons toutefois que les gravures accompagnant l'œuvre de Guyot Marchant (fig. 19) ne seraient pas les reproductions exactes des fresques originales, comme semblent l'attester certains éléments, comme les costumes des personnages ou des modifications apportées au texte poétique²³⁵. Cette analyse d'Émile Mâle fait de la *Danse macabre* de Guyot Marchant non pas une copie mais une « imitation » de l'œuvre du Cimetière des Innocents, théorie qui nous paraît tout à fait cohérente : si plus d'un demi-siècle sépare l'œuvre parisienne de sa reproduction en imprimerie, ne pouvons-nous pas légitimement penser que Guyot Marchant a également enrichi son incunable d'éléments extérieurs, voire d'une synthèse esthétique ?

Il est indéniable que la *Danse macabre* eut un succès considérable *in situ*, et que sa diffusion – littéraire et graphique, grâce à l'édition de Guyot Marchant – à l'échelle européenne ait été tellement importante qu'encore aujourd'hui elle ne semble représenter qu'une seule et unique œuvre au sein d'un même courant artistique.

²³³ Alain BORET, *art. cit.*, p. 79.

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ Émile MÂLE, *op. cit.*, p. 364.



Le mort

Tantost naures vaillant ce pic
 Des biens du mōde et de nature
 Enesque: de vous il est pic
 Non ostant vostre prelature,
 Vostre fait giet en aventure,
 De vous subges fault rēdre cōpte:
 A chascun dieu fera droiture,
 N'est pas assure q̄ trop hault mōte
 Leuesque

Le ceur ne me peul esioir
 Des nouvelles que mort maporte,
 Dieu vouldra de tout compte oir:
 Cest ce que plus me desconforte,
 Le monde ausi: peu me conforte:
 Qui tous a la fin desherite,
 Il retient tout: nul rien nemporte,
 Tout ce passe fors le merite.

Le mort

Avancez vous gent escuier
 Qui saues de danser les tours,
 Lance porties: et escu hier:
 Et huy vous fineres vos iours
 Il nest rien qui ne praigne cours,
 Dansez: et pansez de fuir,
 Vous ne pouez avoir secours,
 Il nest qui mort puisse fuir,
 Lescuier

Puis que mort me tient en les las
 Aumoīs que ie puisse vng mot dire
 Adieu deduis: adieu solas:
 Adieu dames: plus ne puis rīre,
 Pensez de lame qui desire
 Repos, ne vous chaille plus tant
 Du corps: que to⁹ lesiours empire,
 Tous fault morir on ne scet quant

Figure 19 : L'évêque et l'écuyer face à la mort, *La danse macabre*, Paris : Guy Marchant, 1485, fol. 3v, conservé à la Bibliothèque municipale de Grenoble.

Néanmoins, même si les historiens de l'art considèrent volontiers que la *Danse* de Paris a été la première Danse macabre connue, une œuvre littéraire analogue existait déjà dans la péninsule Ibérique de la fin du Moyen Âge, comme nous allons maintenant l'analyser. En ce qui concerne la popularité de la *Danse macabre* parisienne sur le genre, nous considérerons que la somme des supports – graphique et littéraire – d'une part, ainsi que sa datation, mais aussi sa dimension spectaculaire – dans une cité aussi emblématique que le Paris médiéval – sont autant d'éléments qui expliquent ce rôle de référent qu'entretient encore aujourd'hui l'œuvre disparue du Cimetière des Innocents sur ce courant esthétique, qui allait s'emparer progressivement de l'Europe entre les XV^e et XVI^e siècles. De surcroît, avec l'apparition de l'imprimerie, sa diffusion « physique » semble avoir considérablement marqué les esprits des contemporains ainsi que de ceux qui ont mené, postérieurement, des recherches sur le thème, et ce jusqu'à nos jours. En d'autres termes, la datation et l'essence de la *Danse macabre* en ont fait une référence évidente, bien que nous ne la considérons pas comme l'œuvre pionnière que l'histoire a présenté, pour des raisons que nous allons expliquer à présent.

2.3.2. *La Dança general de la Muerte*

À la fin du bas Moyen Âge, un texte majeur de la littérature de mort fut composé dans la péninsule Ibérique : *La Dança general de la Muerte*, poème anonyme en castillan et entouré de nombreuses interrogations – voire controverses – quant à son auteur mais aussi sa datation exacte. Comme nous venons de le mentionner, la *Danse macabre* du Cimetière des Innocents de Paris, à la fois poème et œuvre plastique, a indubitablement relégué les œuvres analogues au rang de productions secondaires, grâce à son caractère imposant. À la même époque, en Allemagne, nous retrouvons une autre Danse macabre, l'*Upper Quatrain* : il s'agit d'un poème divisé en quatrains octosyllabiques, et qui comporte de fortes empreintes du folklore germanique²³⁶. À travers l'histoire, la Danse allemande n'aura pas autant marqué les mentalités que celle de Paris, étant exemptée de support plastique.

Toutefois, est-il possible qu'une œuvre antérieure ait même influencé la *Danse macabre* de Paris, comme si les peintures et les vers du Cimetière des Innocents n'étaient pas les pionniers du courant ? Et si tel était le cas, quel aurait été le rayonnement de cette production à l'échelle de l'Europe médiévale ? C'est ce que nous verrons avec l'analyse de cette œuvre

²³⁶ Victor INFANTES DE MIGUEL, *op. cit.*, p. 39.

castillane qui nous semble d'une importance capitale dans la diffusion du genre macabre à la fin de la période médiévale.

La Dança general de la Muerte est contenue dans un manuscrit conservé aujourd'hui à la Bibliothèque de l'Escorial, occupant les folios 109^r à 129^r – manuscrit signé b.IV.21, mais à l'origine noté iv.N.28. La première mention connue de cette œuvre est une note indiquant la remise du codex par le garde des joyaux de la Couronne, Hernando de Briviesca, au Monastère de l'Escorial le 30 avril 1576, « *assí para la Librería como para las çeldas de los religiosos dél, y otras cosas del seruiçio de la dicha Casa* »²³⁷. Sa provenance est inconnue, bien que des hypothèses aient pu être émises sur la source du texte : Víctor Infantes de Miguel, par exemple, émet la possibilité que la remise du manuscrit ait pu être de l'initiative du roi d'Espagne, Philippe II, qui dotait le monastère de nombreux ouvrages et autres objets de toutes sortes²³⁸.

L'ouvrage contient également les *Proverbios morales* du rabbin Sem Tob de Carrión (folios 1-88v), le *Tratado de la Doctrina* de Pedro de Veragüe (folios 88-108r), *La Dança general*, puis la *Revelación de un ermitaño* (folios 129r-135v) et enfin, le *Poema de Fernán González* (folios 136r-190v). L'ensemble du manuscrit est rédigé à l'encre rouge et noire, en lettres gothiques d'imprimerie, chose courante aux XIV^e et XV^e siècles, mais sur un papier à filigranes qui a été daté entre 1465 et 1579²³⁹. Un élément capital apparaît dès l'incipit du poème : la mention « *prologo enla trasladaçion* » suggère soit une traduction, soit la copie d'un original²⁴⁰. Le titre a probablement été agrémenté de la mention « *de la muerte* » par les premiers éditeurs du poème²⁴¹, de même que l'énoncé « *teatre mortis* » qui qualifie son contenu²⁴². Notons qu'il existe deux versions de *La Dança general*, l'œuvre de l'Escorial et une version augmentée, publiée à Séville en 1520.

²³⁷ *Ibid*, p. 226.

²³⁸ *Ibid*, p. 227.

²³⁹ Josep Maria SOLÀ-SOLÉ, *La Dança general de la muerte: edición crítica, analítico-cuantitativa*, Barcelona : Puvill, 1981, p. 13.

²⁴⁰ Víctor INFANTES DE MIGUEL, *op cit*, p. 230-236.

²⁴¹ *Ibid*, p. 240.

²⁴² *Ibid*, p. 282.

2.3.2.1. L'œuvre de l'Escorial

La Dança general est composée de 79 strophes de huit vers « *de arte mayor* »²⁴³, c'est-à-dire de 12 syllabes fluctuantes (à l'exception du prologue, écrit en prose). Ce style, connu comme l'ancien huitain castillan, présente le plus fréquemment une configuration de type ABABBCCB – avec deux bases, l'une en ABAB, l'autre en BCCB, format répandu dans la poésie didactique et religieuse du XV^e siècle²⁴⁴.

Au début de ce long poème macabre, la Mort se présente en quatre strophes au cours desquelles elle insiste sur son pouvoir universel, ainsi que sur l'aspect inattendu de son appel. À partir de la strophe V, un prêcheur réitère les propos de la Mort, et continue de lui-même aux strophes VI et VII, insistant sur les bons et sains conseils, à savoir la nécessité des bonnes œuvres : la confession, le repentir et la pénitence. Il est expliqué que la Mort ordonne une « *dança esquiuia* » à laquelle absolument personne ne pourra échapper. C'est ce que fait le personnage funeste à la strophe XI, appelant un à un tous les personnages, commençant par le Saint-Père et terminant par le *santero* à la strophe LXXV. Enfin, l'œuvre s'achève sur une partie appelée « *lo que dize la muerte a los que non nonbró* » (« ce que dit la Mort à ceux qu'elle n'a pas nommés ») avant de reprendre par une autre strophe dans laquelle elle interpelle ceux qui doivent passer devant elle – « *los que han de pasar por la Muerte* » – ou qui s'engagent à servir Dieu.

L'une des caractéristiques notables de ce poème est sa grande alternance de personnages religieux et civils, dans une structure en spirale. Chaque personnage déterminé et appelé dans la danse tente d'échapper à la Mort dans une autre strophe, cette dernière le critiquant par la suite pour son attitude « terrestre ». La Mort justifie sa raison d'être par le péché originel (« *ca traxo al mundo vn solo bocado* », V, 4²⁴⁵) qui évoque directement la faute d'Ève dans une strophe effrayante adressée au personnage du patriarche :

« *De matar a todos costumbre lo he
de escapar alguna de mi non se atreua
esto vos gano vuestra madre eua
por querer gostar fructa deuedada.* » (v. 163-166)²⁴⁶

²⁴³ Josep María SOLÀ-SOLÉ, *op. cit.*, p. 15.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Danza general de la muerte* (XIV^e siècle), edición por Haydee BERMEJO HURTADO y Dinko CVITANOVIC (eds.), Bahía Blanca : Universidad Nacional del Sur, 1966, p. 4.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 12.

Parmi les personnages conviés à la danse, nous retrouvons successivement dans l'ordre d'énumération de la Mort : les deux jeunes vierges, le Saint-Père, l'empereur, le cardinal, le roi, le patriarche, le duc, l'archevêque, le connétable, l'évêque, le chevalier, l'abbé, le châtelain, le *deán*, le marchand, l'archidiacre, l'avocat, le chanoine, le physicien²⁴⁷, le curé, le paysan, le moine, l'usurier, le frère, la sentinelle, l'ermite, le comptable, le diacre, le receveur, le sous-diacre, le sacristain, le rabbin, l'*alfaquí* et le *santero*. Hormis la Mort, le seul autre personnage qui n'apparaît pas dans la liste des invités à la *Dança* est le prêcheur, qui a pour rôle de répéter les propos de la Parque. Cette dernière prétend « unir » les Vifs – « *allegad vos a mi: yo vos vnire* », v. 406²⁴⁸. Au cours de la danse, seuls le moine et l'ermite acceptent la mort, ce qui peut nous permettre de nous interroger sur l'auteur qui aurait très bien pu être membre d'un ordre mendiant – franciscain, par exemple, comme le personnage mentionné. Les autres membres de la société ont des réactions disproportionnées face à la Mort : l'empereur crie au secours, car la vue du personnage lui a troublé la cervelle (v. 111-112)²⁴⁹ ; le roi a le cœur qui se brise, avec de grands gémissements (v. 143)²⁵⁰, l'avocat devient aveugle (v. 332)²⁵¹, le rabbin ne sait comment réagir face à ce phénomène (v. 571)²⁵², et perd la raison (v. 575-576)²⁵³.

La Mort dans *La Dança general* est présentée comme un être cruel et épouvantable, d'une laideur effrayante. Outre son aspect, les caractéristiques mentales de la Mort sont tout aussi effrayantes : il est dit qu'elle intervient toujours en silence (« *andad en la dança alegre muy ledo / syn fazer rryudo, ca yo bien me callo* », v. 211-212²⁵⁴), attitude qui renforce sa figure cauchemardesque. Un élément semble toutefois atténuer son aspect terrifiant, mais indirectement le renforcer : la manière ironique avec laquelle elle s'adresse aux vivants, mêlée de sarcasme cruel, comme par exemple, lorsqu'elle invite son interlocuteur à un « *Remifa sol* » (v. 387)²⁵⁵ qu'elle a composé comme un chant très fin (« *canto muy fyno* »)²⁵⁶.

Aucune information n'est parvenue jusqu'à nous concernant la conception de cette « Danse de la mort littéraire ». Si le rabbin Sem Tob était bel et bien l'auteur de *La Dança general* – ce que semble attester la mention « 21.rabi D.Santos. 24 »²⁵⁷ du manuscrit le

²⁴⁷ (entendre « physicien » au sens médiéval du terme, à savoir « médecin »).

²⁴⁸ *Danza general de la muerte* (XIV^e siècle), *op. cit.*, p. 28.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 8.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 10.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 23.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ *Ibid.*, p. 39.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 16.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 27.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ Víctor INFANTES DE MIGUEL, *op. cit.*, p. 227.

contenant –, alors le poème pourrait avoir été composé en 1360. Cette thèse contredit de nombreux linguistes ou spécialistes de littérature hispanique, tels que Cándido Ángel González Palencia et Juan Hurtado y Jiménez de la Serna²⁵⁸, ou bien Ángel Valbuena Prat²⁵⁹, qui situent la création de l'œuvre autour de 1400. Hellmut Rosenfeld, spécialiste des Danses macabres allemandes, a affirmé que tout le manuscrit était la création d'une seule et même personne, en imaginant une rédaction postérieure à 1460²⁶⁰. Ce dernier fait donc de *La Dança general* une œuvre ultérieure à la fameuse *Danse macabre* du Cimetière des Innocents de Paris mais antérieure à sa diffusion via la version incunable de Guyot Marchant, parue en 1485.

Nous pouvons d'ores et déjà remarquer que l'évaluation de la datation change selon les époques, mais aussi les nationalités des spécialistes, soulignant l'enjeu culturel que représente la paternité des Danses macabres. Jusqu'à la fin du XX^e siècle, peu d'historiens auraient attribué à *La Dança general* une place de création pionnière dans l'espace médiéval européen, et encore moins en Espagne – position assumée par la suite par l'épigraphiste catalan Josep Maria Solà-Solé²⁶¹.

Qu'en est-il véritablement ? *La Dança general* aurait-elle précédé les autres œuvres macabres connues du Moyen Âge tardif européen ? Aujourd'hui, il n'y a pas de véritable accord sur le cadre historique du poème, et il en est de même pour les textes qui l'accompagnent, à l'exception des *Proverbios morales* de Sem Tob dont on admet la rédaction entre 1350 et 1360, et la *Revelación de un ermitaño* qui est explicitement datée de 1378²⁶². Toutefois, il nous faut considérer que la période de rédaction d'une œuvre est à dissocier du moment de sa diffusion et de sa copie : ainsi, il est fréquemment admis que le manuscrit qui nous occupe contient très vraisemblablement des textes ayant été écrits entre les XIV^e et XVI^e siècles.

En ce qui concerne sa région de création, plusieurs théories s'affrontent. Josep Maria Solà-Solé estime que l'œuvre pourrait être originaire d'une zone située entre l'Aragon et la Catalogne : son travail a montré que l'on retrouve, dans le texte, de nombreuses occurrences de termes aragonais²⁶³. De même, toujours selon Josep Maria Solà-Solé, un indice sur la provenance de l'œuvre pourrait se glisser aux vers 197 et 198, qui mentionnent une cathédrale

²⁵⁸ Juan HURTADO Y JIMÉNEZ DE LA SERNA y Cándido Ángel GONZÁLEZ PALENCIA, *Historia de la literatura española* (1^{re} ed. 1921), 4^a ed, corregida y aumentada, (1), Madrid : S.A.E.T.A, 1940, p. 169

²⁵⁹ Ángel VALBUENA PRAT, *op. cit.*, p. 222.

²⁶⁰ Hellmut ROSENFELD, *Der mittelalterliche Totentanz : Entstehung, Entwicklung, Bedeutung*, 2. verb. und verm. Aufl (1. 1954), Köln : Graz Böhlau, 1968, p. 160. Cité par Josep Maria SOLÀ-SOLÉ, *op. cit.*, p. 14.

²⁶¹ Josep Maria SOLÀ-SOLÉ, *op. cit.*, p. 14.

²⁶² Víctor INFANTES DE MIGUEL, *op. cit.*, p. 229-230.

²⁶³ Josep Maria SOLÀ-SOLÉ, *op. cit.*, p. 14.

de Santa María : « *estar non podredes en santa maria / con palo Romano en pontifical* »²⁶⁴. Le lieu évoqué serait ainsi la collégiale *mudéjar* Santa María del Pilar, à Saragosse²⁶⁵, qui aurait assurément été un environnement multiculturel favorable aux échanges artistiques.

Enfin, des références monastiques se retrouvent dans le texte, mais peuvent être aussi bien franciscaines, bénédictines, que dominicaines²⁶⁶. Rien n'indique que l'auteur ait été membre d'un ordre mendiant. À ce jour, la seule certitude que nous avons, c'est qu'il connaissait parfaitement les poèmes et les standards de la littérature castillane antérieurs au XIV^e siècle²⁶⁷. Un élément non-résolu attirera particulièrement notre attention : l'incipit du texte de l'Escorial signale très clairement un « *prologo enla trasladaçion* »²⁶⁸ ; ainsi, *La Dança general* aurait-elle été une traduction ? Si oui, de quel original ? Autant de questions que nous pouvons légitimement nous poser, bien qu'encore actuellement, aucune donnée scientifique tangible ne soit en mesure d'y répondre. Víctor Infantes de Miguel nous donne deux hypothèses sur la présence du mot « *trasladaçion* » dans l'incipit, via plusieurs interprétations du terme²⁶⁹ :

* 1^{ère} hypothèse, l'adaptation écrite depuis un original. En effet, il y avait peut-être une *Dança* castillane introuvable ou perdue, qui aurait été écrite avant 1400 – laquelle aurait probablement servi à l'édition sévillane de 1520. Par conséquent, cette théorie ferait donc de *La Dança general* le premier texte du genre en Europe²⁷⁰ – et aurait donc, logiquement, servi de base à l'édition sévillane de 1520 ;

* 2^{nde} hypothèse, la traduction ou l'imitation d'un texte, avec lequel il conserverait de nombreuses similitudes. Haydee Bermejo Hurtado et Dinko Cvitanovic, deux éditeurs de l'œuvre au siècle dernier, estiment que *La Dança general* serait la traduction d'un ancien poème français du XIV^e siècle²⁷¹ ; l'hispaniste vénézuélien Miguel Marciales voit dans cette théorie la réponse à tous les gallicismes que l'on peut trouver dans le texte²⁷². Cette hypothèse ne fait pas l'unanimité : en effet, Víctor Infantes de Miguel écarte cette idée, en arguant que l'on aurait probablement retrouvé le texte original français depuis – ce qui ne nous semble pourtant pas

²⁶⁴ *Danza general de la muerte* (XIV^e siècle), *op. cit.*, p. 15.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 19.

²⁶⁶ Víctor INFANTES DE MIGUEL, *op. cit.*, p. 240.

²⁶⁷ Josep María SOLÀ-SOLÉ, *op. cit.*, p. 19.

²⁶⁸ Víctor INFANTES DE MIGUEL, *op. cit.*, p. 230.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 236.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ *Danza general de la muerte* (XIV^e siècle), *op. cit.*, p. XIX.

²⁷² Miguel MARCIALES, *Dança general o dança de la muerte – anónima de finales del siglo XIV*, Mérida : Facultad de Humanidades y Edudación, 1972, p. I. Cité par Víctor INFANTES DE MIGUEL, *op. cit.*, p. 237.

être un argument valide, l'original de *La Dança general* n'ayant, lui non plus, jamais été découvert, si toutefois le texte castillan avait été le précurseur du genre. Toutefois, Víctor Infantes de Miguel poursuit son opposition avec Miguel Marciales en expliquant que les gallicismes n'exigent pas nécessairement qu'il y ait un texte français qui ait pu servir de base à une adaptation : il suffit que le copiste ait eu une proximité – intellectuelle ou géographique – avec la langue française pour que le texte s'en soit vu ainsi influencé. Pour terminer, nous nous rangeons entièrement du côté de Víctor Infantes de Miguel qui juge le texte castillan bien trop différent du style français²⁷³, comme nous le verrons ultérieurement.

La première hypothèse est celle défendue et développée par Josep María Solà-Solé, mais aussi par Francisco Javier Fernández Conde²⁷⁴. C'est cette appréciation que nous retiendrons également, pour la suite de notre étude. *La Dança general* serait donc, dans tous les cas, antérieure à 1400 et constituerait ainsi la toute première pièce des Danses macabres littéraires. En ce qui concerne le débat sur la mention « *trasladación* », *La Dança general* pourrait tout à fait être une traduction en castillan d'un texte composé dans une autre langue péninsulaire : l'hypothèse d'une œuvre de base catalane, par exemple, nous semble répondre aux doutes sur les possibles gallicismes présents dans le poème, la Catalogne constituant une zone-carrefour d'échanges entre les royaumes hispaniques et français.

Cependant, la cohérence thématique de l'œuvre et de nombreuses références à un contexte social, intellectuel et politique, semblent donner quelques indices quant à son époque de rédaction, voire sur son auteur. Quelques éléments du poème nous permettraient effectivement de situer l'œuvre dans une période plus précise du Moyen Âge tardif, à commencer par les allusions à l'épidémie de peste bubonique de 1347. La rencontre avec le personnage du marchand comporte une référence assez claire à cet événement catastrophique de l'histoire européenne. Lorsque la Mort s'adresse au marchand, elle prétend emmener avec elle une boutique infâme :

« *De oy mas non curedes de pasar en Flandes:
estad aquí quedo, e yredes ver
la tienda que traygo de buuas y landres:
de graçia las do, non las quiero vender.
vna sola dellas vos fará caer
de palmas en tierra dentro en mi botica,
E en ella entraredes maguer ser chica.* » (v. 305-311)²⁷⁵

²⁷³ Víctor INFANTES DE MIGUEL, *op. cit.*, p. 236.

²⁷⁴ Francisco Javier FERNÁNDEZ CONDE, *op. cit.* (2011), p. 197.

²⁷⁵ *Danza general de la muerte* (XIV^e siècle), *op. cit.*, p. 22.

Ici, le parallèle plus qu'évident avec l'horreur de la peste noire ne semble pas devoir s'expliquer, la simple mention des bubons et des tumeurs étant suffisamment explicite. Mais ce qui nous semble le plus remarquable, c'est l'humour avec lequel la Mort ne s'encombre pas d'interpeler le Vif qu'elle s'apprête à saisir. La strophe XXIX, en réponse au marchand, apparaît aujourd'hui comme particulièrement éprouvante par son aspect cruellement ironique : l'allusion au cercueil qui serait le seul « commerce de la Mort » est tout à fait frappante. Enfin, le fait que la Mort évoque la peste à un marchand, naviguant pour vendre ses richesses – lequel se lamente ainsi, « *A quien dexare todas mis Riquezas / e mercadurias que traygo en la mar?* »²⁷⁶ – n'est absolument pas un reproche anodin, quand on sait que les voies maritimes et les ports ont été les principaux foyers de propagation de la peste bubonique du XIV^e siècle. Condamnation directe de l'avarice d'un mauvais chrétien, préférant répandre la mort plutôt que de se priver de richesses inutiles hors de ce bas monde ?

Ainsi, la connexion directe entre le trépas et la terrible épidémie de peste bubonique peut nous permettre de penser à une œuvre créée dans l'immédiateté de ce contexte extrêmement difficile. En effet, dans *La Dança general*, l'évocation de la peste noire ne se fait pas attendre, puisqu'elle intervient déjà au vers 15, dès la strophe II à travers les paroles d'introduction de la Mort, qui présente aux hommes leur inévitable attente de la « *mors certa, hora incerta* » :

*« Que locura es esta tan magnifiesta
que piensas tu omne, que el otro morra,
e tu quedaras por ser bien compuesta
la tu complisyon, e que durara?
non eres çierto sy en punto verna
sobre ty a dessora alguna corrupçion
de landre o carbonco, o tal ynplisyon
porque el tu vil cuerpo se dessatara. »* (v. 9-16)²⁷⁷

Une autre référence à la peste se glisse dans l'interpellation du chevalier par la Mort :

*« A mi non paresce ser cosa guisada
que dexe mis armas e vaya dançar
a tal dança negra, de llanto poblada,
que contra los biuos quisiste hordenar. »* (v. 233-236)²⁷⁸

²⁷⁶ *Ibid*, p. 21.

²⁷⁷ *Ibid*, p. 2.

²⁷⁸ *Ibid*, p. 17.

Nous savons que l'allégorie « *dança negra* » ne renvoie pas uniquement au caractère angoissant du trépas, mais aux symptômes des individus infectés par la peste bubonique. Il est dit, dans la *Petite chronique de Saint-Aubin* (1348) qui relate la crise en Anjou, que « quelques-uns crachaient du sang, d'autres avaient sur le corps des taches rouges et brunâtres, à la manière du peigne marin ou bien du turdo ou de la truite, et de ces deux genres aucun n'échappait »²⁷⁹. Le qualificatif « peste noire » n'étant pas la simple métaphore d'un drame démographique, mais bien un terme employé par les contemporains de la catastrophe en référence à la noirceur de la peau des pestiférés²⁸⁰, cette « *dança negra* » peut parfaitement faire écho à l'épidémie. C'est ce que semblent démontrer les paroles du chevalier qui évoque la punition céleste que représentait la maladie – tel qu'interprété à l'époque –, la Mort ordonnant cette danse, cette « plaie », elle qui est la messagère toute-puissante de Dieu sur terre.

Par conséquent, une composition de *La Dança general* une génération après la catastrophe sanitaire de 1347 coïnciderait parfaitement avec la date de rédaction des autres œuvres contenues dans le manuscrit de l'Escorial, à savoir les *Proverbios morales* de Sem Tob et la *Revelación de un ermitaño* (1378). Il est donc probable que l'impact de la peste noire dans les mentalités ait été suffisamment indélébile pour que l'auteur de la Danse ait voulu le rappeler au lecteur.

Également, des références au contexte temporel se trouvent disséminées dans *La Dança general*. Tout d'abord, le poème mentionne de nombreuses personnalités illustres ayant vécu au XIV^e siècle : quand la Mort s'adresse violemment au personnage de l'avocat (« *Don falso abogado preualicador* »²⁸¹), elle fait référence aux juristes toscans Cino da Pistoia (également poète), et à son disciple Bartole²⁸². Mais c'est encore le dialogue avec le chevalier qui contient la trace contextuelle la plus intéressante. Terminant son sermon et s'apprêtant à inviter le personnage de l'abbé dans la danse, la Mort prononce ces sinistres paroles au chevalier :

« *Aqui vos fare correr la athaona,
e despues veredes como ponen freno
a los de la vanda que Roban lo ageno.* » (v. 245-247)²⁸³

²⁷⁹ Émile-François FARGE, *Petite chronique de Saint-Aubin*, éditée en partie par Émile-François Farge, « La peste noire en Anjou, 1348-1362 », in : Conseil Général du Département et Conseil Municipal d'Angers (éds.), *Revue de l'Anjou et de Maine et Loire*, Troisième année, 1854, Tome premier, Angers : Librairie de Cosnier et Lachèse, p. 82-96, p. 86.

²⁸⁰ Juan Ignacio CARMONA GARCÍA, *Enfermedad y sociedad en los primeros tiempos modernos*, Sevilla : Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2005, p. 42.

²⁸¹ *Danza general de la muerte* (XIV^e siècle), *op. cit.*, p. 24.

²⁸² *Ibid.*, notes de bas de page de Haydee BERMEJO HURTADO et Dinko CVITANOVIC.

²⁸³ *Ibid.*, p. 18.

La « *vanda* » à laquelle la Mort fait référence n'est autre que l'ordre de « *la Banda* » (l'Écharpe),²⁸⁴ organisation militaire fondée par Alphonse XI en 1332 à Burgos²⁸⁵. Si nous suivons la thématique de *La Dança general*, il est probable que la Mort reproche au chevalier de faire partie de cet ordre, lui opposant un fait négatif comme justification à son propre trépas : ici, il semble s'agir d'une critique d'exactions, ou du moins de comportements spirituellement répréhensibles que des chevaliers de l'Écharpe auraient eu à l'encontre d'une population « étrangère ».

Aussi pouvons-nous penser que ces vers évoquent une situation précise mettant en scène l'ordre de l'Écharpe. C'est pourquoi il est possible d'imaginer une référence à la guerre civile de Castille provoquée par l'opposition entre Pierre I^{er} de Castille et son demi-frère Henri de Trastamare (tous deux fils d'Alphonse XI), qui secoua le royaume entre 1351 et 1369. Parmi les belligérants favorables au Trastamare, aux côtés du Royaume d'Aragon, était présent le Royaume de France qui participa activement aux batailles avec les troupes envoyées par Bertrand du Guesclin. Au sein de ce conflit militaire, qui eut lieu en 1367, les chevaliers de l'Écharpe « constituèrent le noyau le plus solide de l'armée »²⁸⁶. Il convient également d'évoquer le respect que Sem Tob éprouvait pour Pierre I^{er} de Castille : les *Proverbios morales*, poème d'ouverture du manuscrit contenant *La Dança general*, lui sont dédiés²⁸⁷, ce qui n'est pas sans importance. Une autre interprétation de ce texte se présente alors, celle d'une allusion directe à la déroute de Pierre I^{er}, qui mettrait en cause les troupes traîtresses de l'ordre de l'Écharpe qui prêtèrent main forte à Henri de Trastamare avec les soldats français et prirent ainsi le pouvoir sur « *lo ageno* ».

Ainsi, la période évoquée correspond parfaitement au lendemain de la grande peste de 1347. De surcroît, la possible autorité du rabbin Sem Tob sur le poème macabre permettrait de renforcer l'hypothèse d'une création à l'époque de la guerre civile castillane. Nous savons que Sem Tob ben Ishaq ibn Arduziel était originaire de Carrión de los Condes²⁸⁸, et qu'il vécut un temps à Soria²⁸⁹, deux contrées quasiment équidistantes de Burgos. Il est tout à fait possible que le poète judéo-castillan ait été un témoin direct des événements politiques et militaires

²⁸⁴ *Ibid*, notes de bas de page de Haydee BERMEJO HURTADO et Dinko CVITANOVIC.

²⁸⁵ Carlos de AYALA MARTÍNEZ, *Las órdenes militares hispánicas en la Edad Media (siglos XII-XV)*, (1^{re} ed. 2003), Madrid : Marcial Pons Historia ; Arganda del Rey : Latorre Literaria, 2007, p. 138.

²⁸⁶ Georges DAUMET, « L'ordre castillan de l'Écharpe (Banda) », in : *Bulletin hispanique*, 1923, vol. XXV (1), p. 5-32., p. 14.

²⁸⁷ Juan HURTADO Y JIMÉNEZ DE LA SERNA y Cándido Ángel GONZÁLEZ PALENCIA, *op. cit.*, p. 135.

²⁸⁸ Juan GARCÍA ATIENZA, *Guía judía de España*, Madrid : Altalena, 1978, p. 266.

²⁸⁹ Ilía GALÁN, *Actualidad del pensamiento de Sem Tob: filosofía hispano-hebreo del siglo XIV en Palencia*, Madrid : Endymión Ediciones, 2003, p. 18.

survenus dans la région. Effectivement, après la mort de son demi-frère Pierre I^{er}, Henri de Trastamare entra dans Burgos en 1366, et s'y fit couronner avant la convocation des *Cortes* de Castille qui eurent lieu entre 1366 et 1367 dans l'ancienne capitale du royaume²⁹⁰. L'allusion que la Mort fait au chevalier ressemble fortement à un élément de reproche tout à fait spontané, à propos d'une situation qui paraît encore récente.

L'idée d'une rédaction par le poète Sem Tob à Burgos pendant la période de guerre civile post- peste noire expliquerait également les nombreux gallicismes que l'on retrouve tout au long de *La Dança general* et qui ont pu faire penser à une traduction d'un original français : en réalité, il pourrait s'agir de corruptions phonétiques et ou d'emprunts lexicaux à une époque où les troupes du Royaume de France étaient présentes en Castille, ou bien de la simple proximité de Burgos avec l'aire linguistique occitane. Toutes ces hypothèses écarteraient donc complètement la thèse de Josep Maria Solà-Solé selon laquelle l'œuvre serait apparue autour de Saragosse.

Un dernier élément pourrait décaler la date de rédaction de l'œuvre à la fin du XIV^e siècle : la mention du rabbin Aça (au vers 583), lequel a été identifié par Josep Maria Solà-Solé comme étant la corruption phonétique aragonaise de Isaac ben Sheshet Perfet, talmudiste né à Barcelone en 1326 et dont la trace disparaît en Espagne après le pogrom de 1391²⁹¹. Le poète aurait ainsi fait référence à une personnalité de son époque récemment décédée, sans que cette théorie ne puisse toutefois être catégoriquement démontrée. Il serait alors impossible que *La Dança general* soit l'œuvre de Sem Tob, disparu en 1369.

²⁹⁰ Manuel COLMEIRO, *Cortes de los antiguos reinos de León y de Castilla*: introducción escrita y publicada de orden de la Real Academia de la Historia (ed.), por su individuo de número Don Manuel Colmeiro, Parte Primera, Madrid : Rivadadeneyra, 1883, cap. XVII, p. 308.

²⁹¹ Maximiliaan Paul Adriaan Maria KERKHOFF, « Notas sobre las danzas de la muerte », in : *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, 1995, n° 13, p. 175-200, p. 194, et Josep Maria SOLÀ-SOLÉ, *op. cit.*, p. 14.

2.3.2.2. Analyse de l'œuvre de l'Escorial

Images et symboles associés à la Mort dans *La Dança general*²⁹² :

- l'arc : « *que deste mi arco se puede anparar.* » (v. 6)²⁹³
- les flèches : « *conuiene que mueras quando lo tirar
esta mi frecha cruel traspasante.* » (v. 7-8)²⁹⁴
- les nœuds : « *a la muerte que tiene sus lazos parados.* » (v. 44)²⁹⁵
- les filets (au sens de « pièges ») : « *a la qual dize que quiere leuar
a todos nosotros, lançando sus Redes.* » (v. 53-54)²⁹⁶
- les dents : « *como la muerte, con sus duros dientes
roba a todo omne de cualquier hedad.* » (v. 159-160)²⁹⁷
- l'hameçon : « *echo me la muerte so sutil anzuelo.* » (v. 267)²⁹⁸
- la scie : « *o muerte, tu sierra a m es gran plaga.* » (v. 303)²⁹⁹
- la chasse : « *de matar a todos aquesta es mi caça.* » (v. 487)³⁰⁰

Périphrases désignant la mort dans *La Dança general* – en tant que personnage anthropomorphe ou idée de trépas :

- la bouchée – et donc, la vie : « *ca traxo al mundo un solo bocado.* » (v. 36)³⁰¹
- la mort cruelle : « *¡Ay, muerte cruel, que te meresci?* » (v. 185)³⁰²
- la « *thanator* » (ou « joueuse », possible jeu de mots avec le dieu grec Thanatos, personnification de la Mort) : « *ca el thannedor trahe feo visaje.* » (v. 204)³⁰³
- la laideur : « *Muerte, non me espanto de tu fealdad.* » (v. 416)³⁰⁴

²⁹² Comme support à notre analyse, nous utiliserons les références établies par Víctor INFANTES DE MIGUEL (*op. cit.*), dans le chapitre « 2.2.4. Características generales de la obra » (p. 246), auxquelles nous apporterons des augmentations et modifications.

²⁹³ *Danza general de la muerte* (XIV^e siècle), *op. cit.*, p. 2.

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 4.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 5.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 11 (Bermejo Hurtado et Cvitanovic rapportent, en bas de page, que saint Isidore faisait dériver la « mort » (« *mors* », en latin) du mot « morsure » (« *morsus* »)).

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 19.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 21.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 33.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 4.

³⁰² *Ibid.*, p. 14.

³⁰³ *Ibid.*, p. 15.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 29.

- la leçon : « *e vos, diácono, venid a lección.* » (v. 504)³⁰⁵
- la doctrine : « *pues que bien sabedes que es mi doctrina.* » (v. 514)³⁰⁶

Également, comme le titre de l'œuvre le suggère, de nombreux éléments lexicaux se rapportent à la danse dans le poème :

Qualificatifs se référant à la *Dança* dans l'œuvre :

- sinistre : « *vna dança esquiuva de que non podedes por cosa ninguna que sea escapar.* » (v. 51-52)³⁰⁷
- mortelle : « *A la danca mortal venit los nascidos que enel mundo soes de qualquiera estado.* » (v. 57-58)³⁰⁸
- des chansons douloureuses : « *ellas vinieron de muy mala mente oyr mis cançiones, que son dolorosas.* » (v. 68-69)³⁰⁹
- une danse basse : « *yo non querria ir a tan baxa dança.* » (v. 138)³¹⁰, au sens médiéval du terme, en opposition à la haute danse³¹¹ – ce qui semble souligner à la fois l'aspect vil et les caractéristiques profanes de cette cérémonie ;
- sans pitié : « *nin estar en dança tan syn piadad.* » (v. 154)³¹²
- un jeu : « *que agora me trahen, que vaya a tal juego?* » (v. 170)³¹³
- une danse épouvantable : « *agora la muerte, con su mano dura, traheme en su dança medrosa sobejo.* » (v. 221-222)³¹⁴
- noire : « *a tal dança negra, de llanto poblada.* » (v. 235)³¹⁵
- un métier : « *e vos, escudero, venit al ofiçio.* » (v. 264)³¹⁶
- une danse de douleur : « *fazen me dançar dança de dolores.* » (v. 268)³¹⁷
- la danse des pleurs : « *venit, mercadero, a la dança del lloro.* » (v. 296)³¹⁸

³⁰⁵ *Ibid*, p. 34.

³⁰⁶ *Ibid*, p. 35.

³⁰⁷ *Ibid*, p. 5.

³⁰⁸ *Ibid*.

³⁰⁹ *Ibid*, p. 6.

³¹⁰ *Ibid*, p. 10.

³¹¹ Víctor INFANTES DE MIGUEL, *op. cit*, p. 250.

³¹² *Danza general de la muerte* (XIV^e siècle), *op. cit*, p. 11.

³¹³ *Ibid*, p. 12.

³¹⁴ *Ibid*, p. 16.

³¹⁵ *Ibid*, p. 17.

³¹⁶ *Ibid*, p. 19.

³¹⁷ *Ibid*.

³¹⁸ *Ibid*, p. 21.

- le glas : « *E vos arçediano, venid al tanner.* » (v. 312)³¹⁹
- le chant noir : « *Non quiero tu danca nin tu canto negro.* » (v. 425)³²⁰
- un leurre : « *E vos, frayre menor, venit a sennuello.* » (v. 440)³²¹
- un son : « *dezides me agora que vaya a tal son.* » (v. 445)³²²
- un ténor : « *portero de maça, venid al tenor.* » (v. 456)³²³

L'image spectaculaire de cette personnification de la mort, armée d'un arc et décochant des flèches aux Vifs qu'elle souhaite atteindre, nous renvoie volontiers aux Triomphes de la mort, thème iconographique propre à l'Italie du bas Moyen Âge, et qui semble être le pendant transalpin des Danses macabres. Une œuvre majeure de Clusone montre la Mort sous les traits d'un squelette affublé d'une couronne qui ferait d'elle la « reine du monde » (fig. 20). La fresque dépeint la Mort sous toutes ses acceptations (mort chasseresse, mort vengeresse), dans une composition sociale qui renvoie à la Danse macabre³²⁴. Rappelons également qu'au XV^e siècle, le genre était présent en Sicile – alors possession de la Couronne d'Aragon –, comme l'atteste une fresque monumentale peinte à Palerme (fig. 21).

Par conséquent, en partant du postulat que *La Dança general* a très vraisemblablement été composée dans une zone du territoire aragonais, nous pouvons légitimement nous demander si cette iconographie a nourri l'image sicilienne ou lombarde. Dans les Triomphes, l'idée du trépas est enseignée avec une horreur maximale sur le spectateur. Gardons à l'esprit que dans ce courant, la Mort est une entité féminine, une « *signora* » (l'article et le nom « *la Morte* » ne laissant aucune place au doute).

Or, et c'est un élément qui aura son importance, il se pourrait que dans *La Dança*, le personnage représentant la mort soit un personnage de sexe masculin³²⁵, comme semblent l'indiquer les vers adressés aux deux jeunes vierges au début de l'œuvre :

« *De mi sy pudiesen partirse querrian,
mas non puede ser, que son mis esposas.* » (v. 71-72)³²⁶

³¹⁹ *Ibid*, p. 22.

³²⁰ *Ibid*, p. 30.

³²¹ *Ibid*.

³²² *Ibid*, p. 31.

³²³ *Ibid*.

³²⁴ Notons qu'une Danse macabre est peinte à proximité du Triomphe de la mort de Clusone.

³²⁵ Léonard Paul KURTZ, *The Dance of Death and the Macabre spirit in European literature*, New York : Columbia University, 1934, p. 210.

³²⁶ *Danza general de la muerte* (XIV^e siècle), *op. cit*, p. 6.



Figure 20 : Giacomo BORLONE DE BUSCHIS, *Trionfo della morte*, oratoire des disciplines, Clusone, Lombardie, 1484-1485.

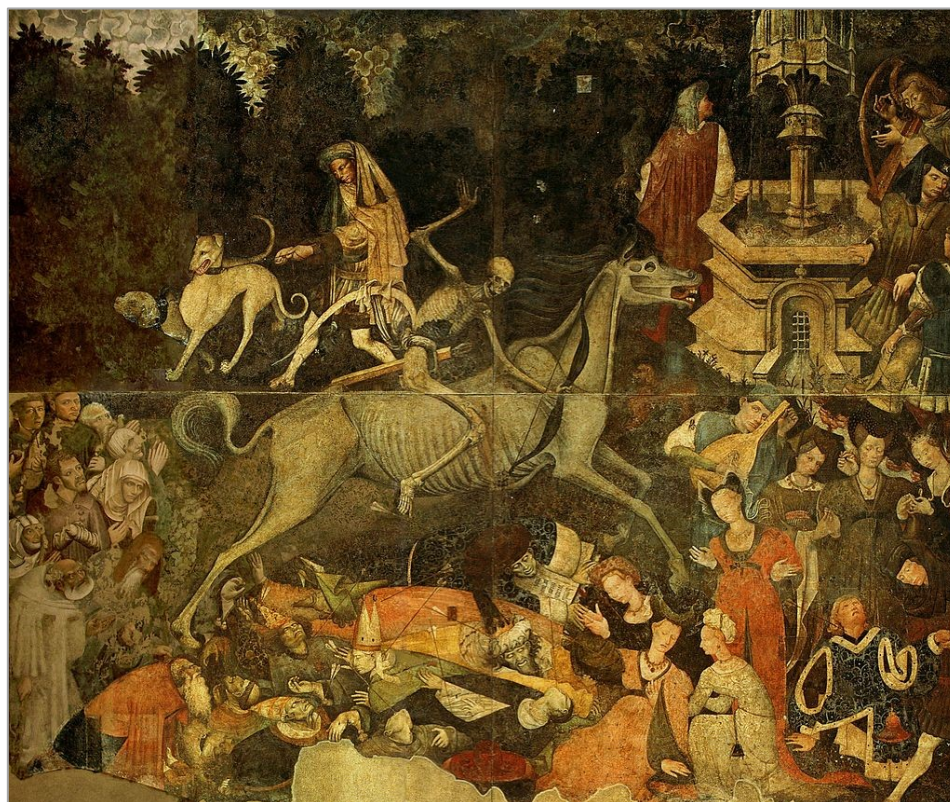


Figure 21 : *Trionfo della Morte*, Palais Abatellis, Palerme, Sicile, milieu XV^e siècle.

Le fait que le personnage soit potentiellement un homme, et non une femme, en plus de renforcer ses caractéristiques inquiétantes et énigmatiques, nous renseigne sur les possibles représentations mentales de la figure de mort dans les sociétés péninsulaires de l'époque. Nous y reviendrons dans la section suivante.

2.3.2.3. Édition sévillane de 1520

La Dança general fut éditée une deuxième fois à Séville en 1520 par l'imprimeur Juan Varela de Salamanca, mais perdue par la suite ; cette deuxième vie de l'œuvre ne nous est connue que grâce à l'érudit espagnol José Amador de los Ríos, qui en publia une copie transcrite au XIX^e siècle, faite à la main à partir d'un exemplaire gardé à l'ancienne bibliothèque de la Sapienza, à Rome³²⁷. La *Dança* de Séville a vraisemblablement été composée au milieu du XV^e siècle³²⁸, soit une centaine d'années après celle de l'Escorial.

Cette version sévillane, appelée cette fois *La Dança de la Muerte*, contient *La Dança general* dans son intégralité, avec quelques changements syntaxiques et lexicaux, mais elle l'augmente d'ajouts notables. Ainsi, les 79 strophes initiales en deviennent 139, intégrant par la même occasion 23 nouveaux personnages à la ronde funèbre : le juge, le scribe, le procureur, l'échangeur, l'orfèvre, l'apothicaire, le tailleur, le marin, le tavernier, l'aubergiste, le cordonnier, le brodequinier, le tambourineur, le meunier, l'aveugle, le boulanger, le marchand de beignets, le marchand de *melcocha* (miel cuit), le vagabond, le coureur, le marchand d'épices, le charcutier, et enfin, la poissonnière. Soit le panel d'une société infiniment plus humble que dans la première version de *La Dança*, ou comme l'a analysé Joël Saugnieux, « le menu peuple »³²⁹.

L'hispaniste écossaise Geraldine McKendrick a vu dans l'apparition de ces nouveaux personnages de la basse société une forme d'hostilité envers les Juifs, qui correspondrait au climat de rejet des *conversos* de la fin du Moyen Âge en Espagne : les petits commerçants, absents de *La Dança general*, se retrouvent à de nombreuses reprises accusés de fraudes ou autres mesquineries³³⁰. Toujours est-il que la société de l'époque, à la fois hiérarchisée,

³²⁷ Cf. *La danza de la muerte: textos de El Escorial (siglo XV) y de Sevilla (Juan Varela de Salamanca, 1520)*, Francisco Asís de ICAZA y José AMADOR DE LOS RÍOS (eds.), Transcripciones de Francisco A. de Icaza y José Amador de los Ríos. Grabados de Holbein, Madrid : El Árbol, 1981

³²⁸ Geraldine McKENDRICK, « Sevilla y la « Dança de la Muerte » (1520) » [en ligne], in : *Historia Instituciones Documentos*, 2016, p. 187-195 [consulté le 30 septembre 2022], p. 184.

³²⁹ Joël SAUGNIEUX, *Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Lyon : Vitte ; Paris : Les Belles Lettres, 1972, p. 43.

³³⁰ Geraldine McKENDRICK, *art. cit.*, p. 192.

organisée et cosmopolite, est décrite dans son intégralité, et place une nouvelle fois tous ses acteurs sur le même pied d'égalité devant la mort.

Cet aspect plus populaire de l'œuvre initiale se retrouve également dans la forme du poème. La Mort de la *Dança* sévillane s'adresse à ses interlocuteurs en des termes plus modestes, avec moins de respect que dans la version de l'Escorial. Ainsi, on voit dans le poème de 1520 une forte augmentation du « *tu* » et une diminution du « *vos* »³³¹. Il faut également noter un changement dans la forme spiralaire du poème : à l'inverse de *La Dança general* de l'Escorial, ici la Mort n'appelle directement que quatorze de ces nouveaux personnages, ce qui modifie son aspect direct et cyclique³³². Enfin, soulignons une remarque émise par Josep Maria Sola-Solé en ce qui concerne l'auteur de cette version augmentée : ce dernier explique que ce dernier est très probablement andalou, trahi par des rimes telles que « *miel / detener* » (strophe CXX) ou bien « *revés / vez* » (CVIII)³³³ : cette démonstration nous semble, cependant, quelque peu anecdotique ; l'auteur aurait parfaitement pu être andalou du simple fait du lieu d'impression.

Pour terminer, relevons une donnée particulière qu'apporte cette édition sévillane par rapport à l'œuvre d'origine. Nous avons vu que le personnage de la Mort était de sexe masculin, idée confirmée par les vers qu'il adresse aux deux jeunes vierges. À l'inverse, dans la version imprimée en 1520, le dernier protagoniste appelé dans la danse, à savoir la poissonnière, interpelle la Mort en l'appelant « *senora* » :

« *¡Ay triste! mis males no puedo esconder
Mas muerte, senora, si podéys hacer
que este camino yo no lo siga;
mas dasme ya, muerte, tanta fatiga,
que es fuerça forçada yr yo en tu poder.* » (strophe 131)³³⁴

Nous nous retrouvons dans ce poème face à une mort anthropomorphe et dotée de caractéristiques hermaphrodites, ce qui, en plus de renforcer un certain sentiment d'épouvante, semble achever d'indiquer son extraordinaire caractère universel. La Mort en tant que personnage n'a pas de visage, et n'est pas simplement homme ou femme ; elle est les deux et d'aucun sexe à la fois.

³³¹ Josep Maria SOLÀ-SOLÉ, *op. cit.*, p. 24.

³³² *Ibid.*

³³³ *Ibid.*

³³⁴ Josep Maria SOLÀ-SOLÉ, *op. cit.*, p. 80-81.

Néanmoins, nous noterons que le nom « *senora* » est donné par la seule figure féminine qui parle dans *La Dança de la Muerte*. Une explication pourrait alors éclairer ce changement de sexe : la vision de soi-même une fois mort, comme dans *Le Dit des trois Morts et des trois Vifs*, ainsi que dans la *Danse macabre* parisienne. La poissonnière s'adresserait alors à une Mort qui ne serait qu'un double putréfié d'elle-même, en miroir. Cette hypothèse ferait alors parfaitement écho aux œuvres macabres françaises, dont nous ignorons toujours si les productions péninsulaires ont été influencées par les *Danças* littéraires.

2.3.3. *La Dança de la mort catalane*

En dernier lieu, il convient de citer un autre texte fondamental pour les lettres de la péninsule Ibérique médiévale : *La Dança de la mort*. Autour de 1480, à l'époque des *Corts* de Barcelone, l'œuvre complète de la *Danse macabre* du Cimetière des Innocents de Paris a été traduite en catalan par un auteur anonyme, sous le nom de *Dança o ball de la Mort* – sans toutefois suivre l'ordre exact des danseurs tels qu'ils apparaîtront dans la version imprimée par Guyot Marchant, quelques années plus tard³³⁵. C'est ainsi que le poète catalan Pere Miquel Carbonell, greffier et archiviste du roi Jean II d'Aragon et de son fils Ferdinand le Catholique, récupère l'œuvre traduite en catalan et la retranscrit en 1497, sous le nom de *Dança de la mort*. Il ajoute dans ce texte :

* des figures féminines : la pucelle, la religieuse, la veuve et la femme mariée ; les femmes étaient absentes de la *Danse* française, mais deux personnages de jeunes vierges apparaissent dans *La Dança general* de l'Escorial, comme nous l'avons dit ;

* des représentants du Palais Royal barcelonais – le spécialiste du théâtre médiéval espagnol, Jesús Francesc Massip i Bonnet expliquera que le texte catalan renforce davantage l'aspect de satire sociale présent dans les œuvres précédemment citées³³⁶. Carbonell incorpore, ainsi, des reproches dissimulés pour les membres de la Cour ;

* deux protagonistes particuliers avec les personnages du jeune premier et de l'aveugle – référence au propre fils de Carbonell, musicien atteint de cécité et décédé au moment de la rédaction ;

³³⁵ Jesús Francesc MASSIP I BONNET y María MORRÁS, « El “ball de la mort” de Carbonell: una danza macabra cortesana », in : Marco PICCAT & Laura RAMELLO (dirs.), *Memento mori: il genere macabro in Europa dal Medioevo ad oggi*, Alessandria : Edizioni Dell'Orso, 2014, p. 447-460, p. 447.

³³⁶ *Ibid*, p. 448.

* son propre personnage : Pere Miquel Carbonell s'inclut lui-même dans le bal macabre, en tant qu'archiviste du roi – ce qui lui permet, comme nous venons de l'expliquer, de critiquer la Cour de l'intérieur. Il est à noter que Carbonell était considéré comme une personne cultivée, et donc très influente dans la Catalogne de la fin du XV^e siècle.

Rappelons combien la fin du Moyen Âge était une époque où savoirs et nouveautés s'échangeaient et circulaient abondamment : c'est ainsi que Jesús Francesc Massip i Bonnet avance une théorie selon laquelle la connexion qui se fit entre Paris et Barcelone, pour l'adaptation de la *Danse macabre*, s'opéra grâce à Alphonse V d'Aragon et au duc de Bourgogne, Philippe le Bon, tous deux membres de l'Ordre de la Toison d'Or. En effet, il est rapporté qu'en 1449, le duc fit représenter dans son palais de Bruges un « Jeu de la Danse macabre », ce qui semble accréditer l'idée selon laquelle Philippe le Bon aurait été en possession du manuscrit d'origine³³⁷. Il demeure que ledit ouvrage aurait été tout à fait antérieur à la version imprimée de la *Danse* imprimée par Guyot Marchant en 1485.

À la différence de cette pièce-maîtresse de la littérature macabre européenne qu'est *La Dança general de la Muerte*, ici, nous connaissons parfaitement la date et l'auteur de l'œuvre en catalan, en ce qu'il s'agit en réalité de la continuité d'une traduction immédiate. Cette version catalane sera complétée par un certain Gaspar Nadal, qui ajoutera des membres de la classe laborieuse à la liste des personnages – à l'instar de la version sévillane de *La Dança*. Bien qu'étant une adaptation de la *Danse* française, la version catalane a pu s'enrichir d'autres textes influents de la littérature de mort du Moyen Âge en Catalogne, mais également d'éléments culturels (que nous détaillerons du chapitre suivant). Citons, par exemple, une version du *Dies irae* latin appelé « *Cant de la Sibil·la o del Jorn del Judici* », une *Disputa del alma y del cuerpo* du nom de *Llibre d'arra o dot d'ànima*, ou encore un *Cant a la mort* du Maître Felip de Malla – relativement contemporain à *La Dança general*, soit au milieu du XIV^e siècle³³⁸. Remarquons qu'il s'agit donc, pour la plupart, de traductions en catalan.

La Danse de la mort catalane possède une structure ABABBCBC, la plupart des vers finaux s'achevant sur une morale ou un avertissement, comme le fait le texte français. Une question doit pourtant être posée : s'agit-il ici d'un poème, ou bien d'une pièce de théâtre ? En plus de ses nombreux éléments nouveaux et propres à la représentation scénique, nous devons

³³⁷ Émile MÂLE, *op.cit.*, p. 362.

³³⁸ Víctor INFANTES DE MIGUEL, *op. cit.*, p. 278-279.

rappeler que le titre de l'œuvre comporte la mention « *teatre mortis* »³³⁹ qui nous paraît suffisamment explicite. Il est possible que *La Dança general* castillane ait été connue de Pere Carbonell au moment de son adaptation, ce qui ferait de *La Dança de la mort* une sorte de synthèse entre *La Dança general* péninsulaire et la *Danse macabre* parisienne.

En définitive, nous avons vu à travers ces nombreux exemples combien la littérature de mort est, en réalité, devenue une littérature macabre au fil du temps : le lien des lettres avec le trépas a constamment évolué dans l'Occident médiéval, personnifiant la mort jusqu'à la faire devenir un élément central de plusieurs œuvres, mais également un protagoniste de la vie sociale de l'époque. L'idée chrétienne de la fin de l'existence terrestre, issue de la scolastique, semble se distordre et évoluer vers un sentiment nouveau à partir du XIV^e siècle. Le corps n'est plus une simple prison pour l'âme ; il devient un sujet d'intérêt, voire d'obsession, sous une forme qui sera bientôt explicitement décharnée. Nous considérerons que l'épisode traumatisant de la peste noire fut l'élément déclencheur d'un sentiment nouveau, réponse à une forme d'angoisse collective quant au trépas qui allait s'exprimer dans les arts et notamment les lettres.

S'il est difficile, encore aujourd'hui, de tracer une généalogie précise de ce courant nouveau que représentaient les Danses macabres en Europe (tabl. 3), tantôt assimilé à la France, tantôt à l'Allemagne, mais rarement à l'Espagne – pour des raisons que nous évoquerons ultérieurement –, nous pouvons tout de même arguer que la littérature du bas Moyen Âge occidental est indubitablement marquée par une œuvre aussi imposante que *La Dança general*. Il nous semble fondamental d'insister sur le fait que *La Dança* soit antérieure aux autres formes de Danses macabres littéraires que nous connaissons, et ce, bien que nous soyons encore aujourd'hui dans l'incapacité de déterminer si le poème de mort a exercé une quelconque influence sur les œuvres ultérieures, à commencer par la *Danse macabre* de Paris.

Après tout, l'idée de la mort comme personnage unificateur qui viendrait annoncer leur fin prochaine à toutes les classes de la société était déjà un thème se retrouvant chez Alphonse X le Sage au XIII^e siècle, comme semble en témoigner le cantique *De Loor de Santa María*, farandole chantée étrangement similaire à une Danse de la mort³⁴⁰ :

³³⁹ *Ibid*, p. 282.

³⁴⁰ Jeanne RAIMOND, « Entre distension et contrainte, la noblesse dans les *Cantigas de santa María* d'Alphonse X le Sage », in : *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales*, publiés par le Séminaire d'études médiévales hispaniques de l'École normale supérieure Lettres et sciences humaines, 2002, n°25, Lyon : École Normale supérieure, p. 49-69, p. 68.

« Cantando e con dança
seja por nos loada
a Virgen corõada
que é noss' asperança
Outroussi cavaleiros
e a donas onrradas,
loores mui grãadas
deven per eles dadas
seer, e mercêe[i]ros
e demais deanteiros
en fazer sinaadas
cousas e mui preçadas
pore la, que contadas
sejan, que verdadeiros
lles son e prazenteiros,
ca serán perdõados
porende seus pecados,
e guardados d'errança
[...]
Donzelas, escudeiros,
burgeses, cidadãos,
outrossi aldeãos,
mestreiraes, ruãos,
des i os mercadeiros,
non deven postremeiros
seer; mais com 'irmãaos,
todos alçand'as maõs. » (v. 65-88)³⁴¹

³⁴¹ ALPHONSE X LE SAGE (XIII^e siècle), *Cantigas de Santa María (cantigas 261 a 427)*, III, edición, introducción y notas de Walter METTMANN (ed), Madrid : Castalia, 1989, p. 323-324.

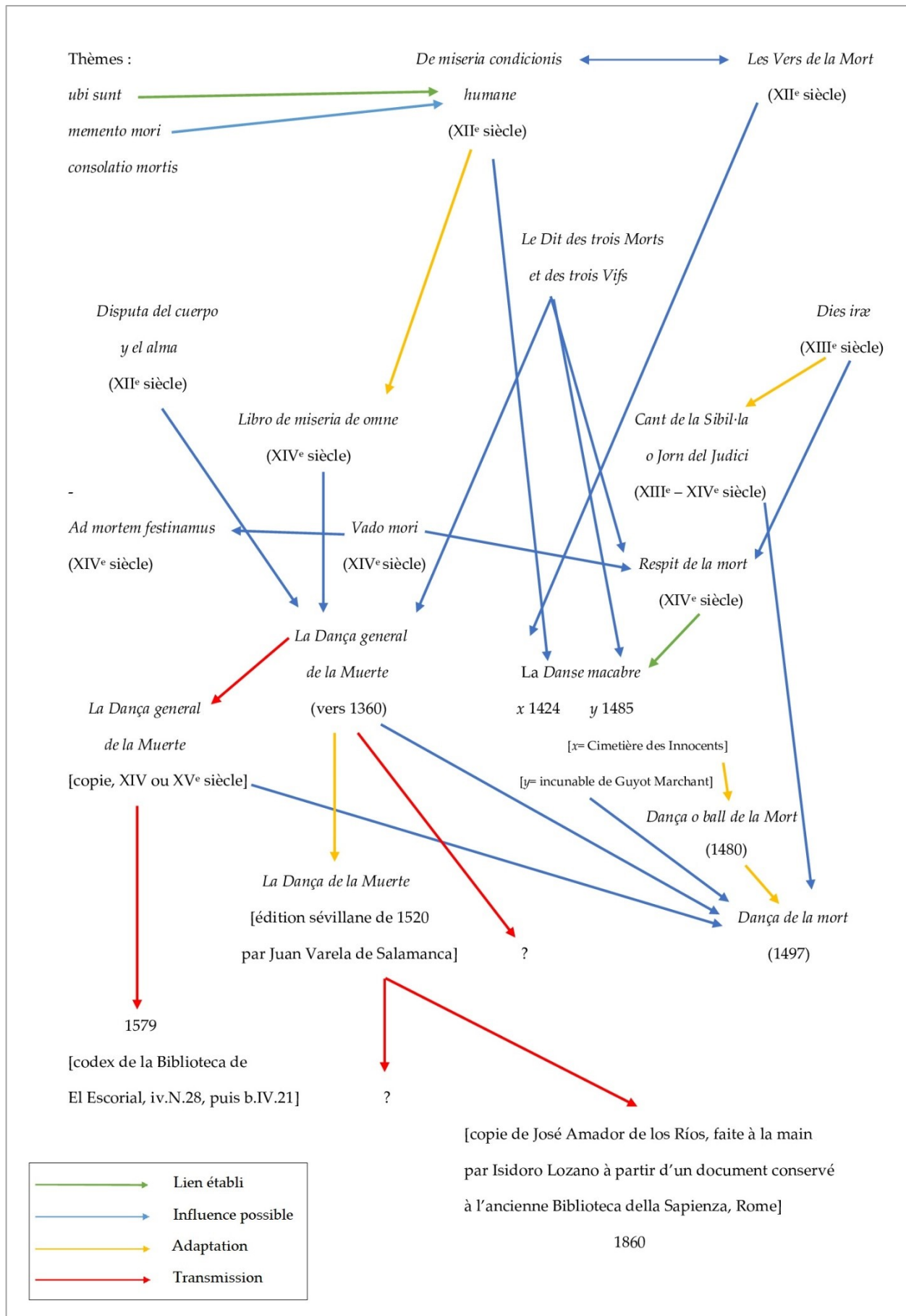


Tableau 3 : Généalogie et transmission des Danses de la mort littéraires (tableau réalisé par l’auteur de cette thèse)

3. VERS L'ART MACABRE D'ESPAGNE

Nous l'avons acquis : peu de temps avant l'unification politique de son territoire à la fin du XV^e siècle, les différentes sociétés de la péninsule Ibérique avaient développé un fort sentiment mortuaire, en ce sens qu'elles avaient reconnu la mort comme un personnage central de l'existence. Entité aussi bien inévitable qu'unificatrice, la mort du bas Moyen Âge acquiert progressivement des caractéristiques de plus en plus inquiétantes : au XIV^e siècle, la vision du corps en putréfaction n'est plus chose rare, et devient explicite dans les arts graphiques. De même, dans les textes, la douleur du trépas semble aller crescendo avec l'idée que la mort est violente et qu'elle peut frapper à n'importe quel moment, celui où on s'y attend le moins, ou bien avant qu'on n'ait pu être en paix avec Dieu. Les exemples artistiques que nous avons donnés jusqu'à présent nous paraissent suffisamment évocateurs de la mentalité d'alors, en proie à de grands questionnements, à une période où un véritable climat de peur envahissait l'Occident médiéval. Dans l'Europe du XIV^e siècle, les guerres, les famines et les épidémies successives allaient effectivement entraîner des répercussions sur les productions artistiques, propageant ainsi une certaine vision de la mort tout à fait nouvelle pour l'époque.

Jusqu'alors, nous avons introduit dans notre étude l'apparition du courant des Danses macabres au Moyen Âge tardif. Ainsi, nous verrons dans ce chapitre les genèses de l'art macabre – soumises à de nombreuses théories et controverses – en Europe premièrement, puis plus précisément dans la péninsule Ibérique, laquelle nous semble présenter des caractéristiques remarquables et singulières en comparaison avec les territoires voisins. Ce chapitre sera donc un prolongement du phénomène que nous avons principalement abordé sous le prisme des lettres. Ici, nous verrons son aspect le plus spectaculaire, c'est-à-dire lorsque les disciplines artistiques se marient entre elles afin de lui donner davantage d'importance.

Que sont exactement les Danses macabres ? D'où viennent-elles, et dans quel territoire sont-elles nées ? Comment la péninsule Ibérique a-t-elle contribué à l'éclosion de ce courant qui, durant toute la fin de la période médiévale, s'est progressivement propagé du bassin méditerranéen jusqu'à la mer Baltique ? Soit autant de questions auxquelles nous essayerons d'apporter la lumière, en prenant pour cadre une société hispanique médiévale de plus en plus

obsédée par la question de la mort, que ce soit à travers les prêches de ses ecclésiastiques, les rites populaires ou de façon saisissante sur les murs de ses cathédrales.

3.1. Les origines du courant macabre

En premier lieu, il nous semble incontournable de reformuler le problème dénominateur complexe auquel nous faisons face lorsque nous parlons de « Danse macabre ». Comme nous l'avons analysé dans le chapitre précédent, le terme désigne un courant artistique, nommé rétrospectivement d'après l'œuvre la plus influente du genre, celle du Cimetière des Innocents de Paris : la *Danse macabre* de 1424. Rappelons, de fait, qu'il faut impérativement distinguer la création française de tout le genre auquel on l'a associée pendant des siècles, en prenant en compte le fait que cette œuvre, aussi spectaculaire et importante fût-elle, n'était indubitablement pas la seule marque d'art macabre dans l'Europe du Moyen Âge tardif³⁴².

Or, en Espagne, il semble que le genre n'a jamais été désigné ainsi. Effectivement, comme nous l'indique l'œuvre clé de notre corpus littéraire, *La Dança general*, on parlait alors en castillan de « *danza de la muerte* ». Cette différence ne nous paraît modifier en rien le phénomène dont nous parlons, que nous définirons de la façon suivante : les Danses macabres désignent « une représentation de la Mort ou de morts, toujours en compagnie de Vifs à saisir pour les convier à une forme de danse allégorique, avec une forte réflexion didactique et morale, sur un ou un plusieurs supports artistiques alliant l'image et le texte ».

En définitive, bien des historiens et de spécialistes de l'art en général ont longtemps débattu des différences significatives entre la Danse macabre, la Danse des morts, ou bien la Danse de la mort.

Notre propre définition développée *supra* nous servira de lien entre ces diverses manifestations artistiques. Quelle que soit leur appellation exacte, ces exemples *a priori* divergents ont ceci de commun qu'ils expriment tous une « sensibilité macabre », que nous

³⁴² Nous pouvons citer Josep Maria SOLÀ-SOLÉ qui apporte une nuance intéressante : pour lui, la célèbre *Danse* parisienne, diffusée par l'édition de Guyot Marchant de 1485, serait plutôt une simple Danse des morts, en raison du manque d'éléments scéniques – contrairement à l'œuvre en vers de *La Dança general* – et de l'absence du personnage de la Mort. En effet, dans la *Danse macabre* du Cimetière des Innocents de Paris, la Mort n'est pas personnifiée, et ce sont les défunts qui dialoguent avec les Vifs (cf. Josep Maria SOLÀ-SOLÉ, *op. cit.*, p. 26). Selon notre définition, notons toutefois que l'œuvre française fait appel à deux disciplines artistiques : la poésie et la peinture.

définirons comme « un rapport exagérément explicite au corps décharné, dont on exalterait un intérêt artistique ». De plus, un autre élément est fondamental dans la catégorisation de la Danse macabre : son aspect pluridisciplinaire.

Effectivement, à la fin du Moyen Âge, le genre macabre se retrouve autant dans les arts plastiques que nous avons mentionnés, que dans le théâtre et la musique, ou bien en poésie, comme nous l'avons étudié précédemment avec *La Dança general de la Muerte*. Nous considérerons ainsi que pour pouvoir parler de Danse macabre « complète », il faille au moins deux supports artistiques distincts et complémentaires dans sa représentation : par exemple, *La Dança general* n'est pas unanimement reconnue comme une Danse, en ce qu'elle n'utilise que la forme poétique. Nous pouvons toutefois nous interroger : et si elle avait également servi de base à un jeu théâtral, comme nous le verrons plus exhaustivement en fin de chapitre ? Ce sont toutes ces considérations qu'il faut prendre en compte lorsque nous essayons d'étudier les multiples visages des Danses de la mort.

Il semblerait que les Danses macabres se soient développées à une vitesse remarquable dans l'Occident médiéval, en à peine un demi-siècle³⁴³. Qu'elle figure sur un bas-relief, un parchemin, un manuscrit ou sur le mur d'un édifice religieux, ce qui est généralement considéré comme une Danse macabre plastique s'accompagne ou non d'un support littéraire. Parfois, l'un ou l'autre manque. Dans notre définition principale, nous avons parlé de la nécessité d'au moins deux supports artistiques alliant l'image et le texte : il transparaît que la portée pédagogique et le message véhiculés par ce courant se devaient d'être autant intelligibles par les sphères érudites que par le bas peuple non-instruit de l'Europe du Moyen Âge tardif.

3.1.1. Variantes stylistiques des Danses macabres graphiques : productions péninsulaires

Les Danses macabres, comme tout courant artistique, sont soumises à des codes et des règles bien précises et déterminées. Nous diviserons, ainsi, le genre en trois sous-catégories que nous illustrerons par des exemples issus de la péninsule Ibérique médiévale :

* la Danse hiérarchique : celle-ci présente des membres de la société féodale qui sont emportés par les Morts dans une farandole macabre. Parfois, les défunts sont les doubles

³⁴³ Victor INFANTES DE MIGUEL, *op. cit.*, p. 11.

trépassés des Vivants. C'est la variante stylistique la plus fréquente en Europe, qui nous évoque immédiatement l'œuvre parisienne du Cimetière des Innocents ;

* la Danse des morts : ici, seuls les défunts gesticulent autour d'un sujet, comme nous pouvons le voir avec l'œuvre du Château de Javier, dans laquelle les Morts se meuvent autour de la figure du Christ (fig. 22). Leur mouvement indique plus volontiers une sorte de ronde funèbre qu'une cérémonie festive ;

* la Danse de la mort : elle peut faire intervenir la Mort en tant que personnage anthropomorphisé, ou alors l'idée du trépas : ce peut-être, par exemple, via un cadavre ou un transi. Autour du défunt ou de la Mort, seuls dansent les Vifs. C'est la version qui attirera notre attention avec l'œuvre du couvent de Sant Francesc, à Morella (fig. 23) ;

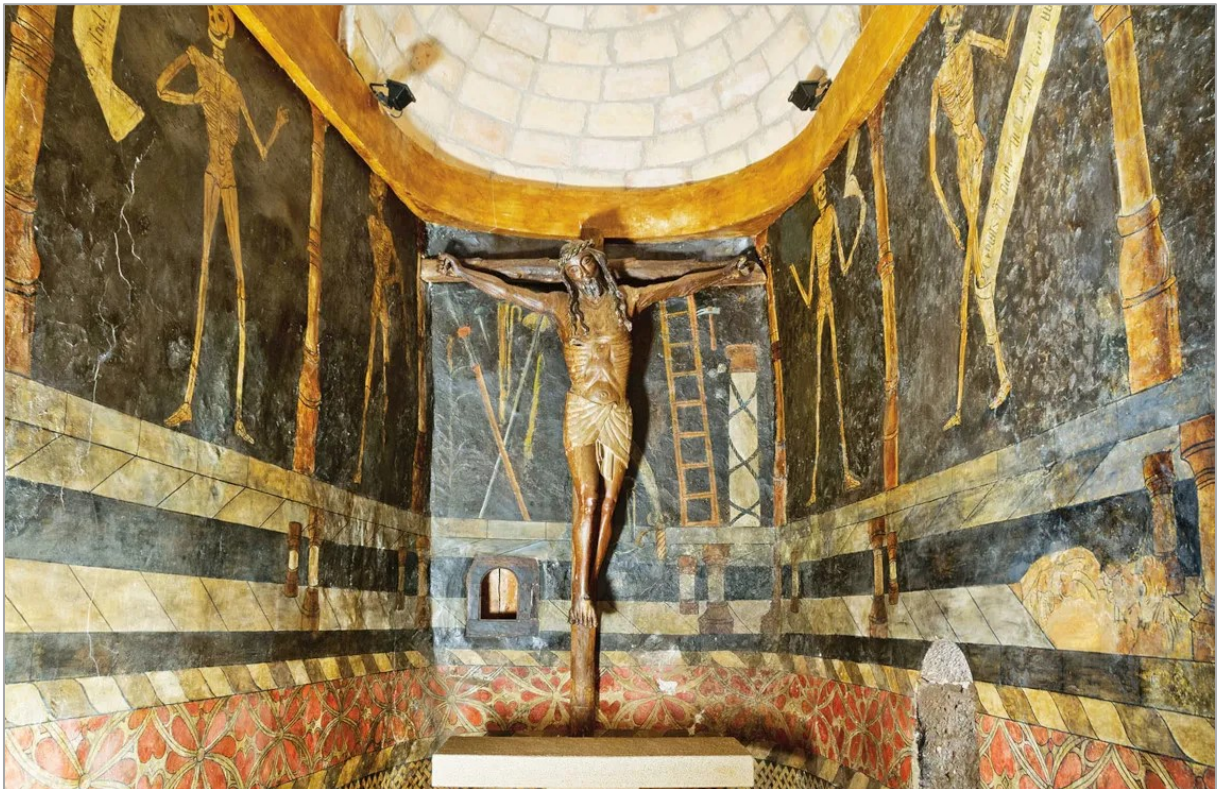


Figure 22 : Danse des morts de la chapelle du Saint-Christ, château de Javier, Javier, Navarre, début du XVI^e siècle.

Bien évidemment, il convient de souligner que les codes analysés ne concernent que notre corpus péninsulaire : le genre des Danses macabres étant devenu une véritable mode artistique au gré du temps, il en existe de très nombreuses déclinaisons selon les zones de réalisation et les époques. Enfin, notons que le genre a été perpétué bien au-delà de l'époque médiévale sans pour autant respecter scrupuleusement les structures qui l'ont défini.



Figure 23 : Danse de la mort du couvent de Sant Francesc, Morella, Communauté valencienne, XV^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

Mais quelle est la généalogie exacte des Danses macabres ? De quelle partie de l'Europe proviennent-elle précisément ? Tout comme les figurations mentales propres à un individu ou une société entière, les représentations artistiques de la mort ont beaucoup évolué tout au long du Moyen Âge et ont, *a priori*, connu une transformation radicale, approximativement autour de l'an 1350. Émile Mâle estimait que le grand tournant entre le XIV^e et le XV^e siècle, était justement symbolisé par « l'apparition de la mort dans l'art » :

Jamais la mort n'a été revêtue de plus de pudeur qu'au XIII^e siècle. On n'imagine rien de plus pur, de plus suave que certaines figures gravées sur les dalles funéraires ou couchées sur les tombeaux. Les mains jointes, les yeux ouverts, ces morts jeunes, beaux, transfigurés, semblent déjà participer à la vie éternelle. Mais voici qu'à la fin du XIV^e siècle la mort se montre soudain dans toute son horreur.³⁴⁴

³⁴⁴ Émile MÂLE, *Le symbolisme chrétien*, exposition organisée par la Bibliothèque municipale de Vichy (éd.), au Centre culturel et au Grand casino de Vichy, 28 mai-20 juin 1983, Vichy : Bibliothèque municipale de Vichy, 1983, p. 49.

Selon les spécialistes, l'évidence physique de la mort était chose inconnue dans l'imagerie chrétienne et ses figurations plastiques, et ce vraisemblablement depuis la fin de la période classique³⁴⁵. Pourtant, la représentation de cadavres existait déjà durant l'Antiquité, comme le prouve cette coupe trouvée à Boscoreale, près de Pompéi, et datée du II^e siècle de notre ère (fig. 24). L'historienne américaine de la musique Kathi Meyer-Baer affirme que la figure du squelette était absente de l'iconographie chrétienne primitive telle qu'elle est représentée dans les catacombes³⁴⁶. Il semblerait que le symbole du squelette ne se soit popularisé à nouveau qu'au XIV^e siècle en Europe, comme une allégorie de la vanité de ce monde, et serait devenu par conséquent une représentation directe de la mort³⁴⁷. Nous nous attarderons plus abondamment, en fin de chapitre, sur la relation entre le macabre et l'attitude chrétienne dogmatique.



Figure 24 : Gobelet aux squelettes, Trésor de Boscoreale, quatrième quart I^{er} siècle av. J.-C., première moitié I^{er} siècle, ap. J.-C, conservé au Musée du Louvre, Paris.

³⁴⁵ Kathi MEYER-BAER, *Music of the Spheres and the Dance of Death : Studies in Musical Iconology*, Princeton : Princeton University Press, 1970, p. 292-293.

³⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁷ *Ibid.*

Nous pouvons d'ores et déjà établir un parallèle évident entre le segment de la période médiévale qui a vu naître un tel changement – à savoir le milieu du XIV^e siècle – et la terreur du trépas causée par l'épidémie de peste noire à la même époque. Alors qu'Émile Mâle estimait que « c'est dans la première moitié du XV^e siècle que la Mort commence à inspirer les miniaturistes »³⁴⁸, Víctor Infantes de Miguel abonde dans le sens d'une explosion de l'art macabre dans l'Occident médiéval directement après 1350 :

*El morir se convierte en un hecho cotidiano y habitual, asumido por todos y más inevitable que nunca. Los pintores no tendrán que recurrir a ninguna alegoría o símbolo, el mejor referente será la propia realidad. [...] La evidencia inmediata de los cuerpos en descomposición, de los cadáveres amontonados, de la destrucción física de todos los rasgos vitales [...]. Se pinta lo que se « ve », lo que se « contempla », lo que desesperadamente no se puede combatir.*³⁴⁹

Si nous validons entièrement l'avis de Víctor Infantes de Miguel, il nous semble fondamental de ne pas faire d'amalgame entre la diffusion spectaculaire d'images liées à la mort – comme ce fut le cas après 1350 – et la consolidation progressive d'un genre artistique tel que celui des Danses macabres. En effet, le sentiment nouveau qui s'emparait des mentalités et des productions artistiques après l'horreur de la peste de 1347, a commencé à légitimer et répandre la représentation explicite de la mort dans les arts. En revanche, le genre qui nous occupe ne naîtra véritablement qu'au XV^e siècle, précisément à la suite de ce rapport singulier au trépas.

Herbert González Zymla estime que le thème de la Danse macabre n'a pas pu apparaître avant le XV^e siècle, par manque de moyens esthétiques pour représenter les mouvements complexes des Vifs et des Morts³⁵⁰. L'historien de l'art affirme que la naissance du thème coïncide avec la nécessité de représenter des cortèges de cadavres après les catastrophes épidémiques du siècle antérieur³⁵¹, idée déjà exprimée un siècle auparavant par Antonio Fernández Merino :

*Determinar la complicada armadura de nuestro cuerpo, con el gran número de piezas de que consta y las cien articulaciones que la componen, era tarea superior a las fuerzas de los artistas de aquel tiempo, que ignoraban cuanto a la anatomía en general puede referirse.*³⁵²

³⁴⁸ Émile MÂLE, *op. cit* (1922), p. 348.

³⁴⁹ Víctor INFANTES DE MIGUEL, *op. cit*, p. 111.

³⁵⁰ Herbert GONZÁLEZ ZYMLA, *art. cit*, p. 29.

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² Antonio FERNÁNDEZ MERINO, *op. cit*, p. 20.

La théorie développée par Herbert González Zymła ne nous semble que peu pertinente, l'iconographie médiévale préférant allégrement l'allégorie à la représentation mimétique. De plus, les exemples que nous étudions – notamment péninsulaires – ne relèvent pas d'un esthétisme novateur, comme ce pourra être le cas, par exemple, des nombreuses productions artistiques de la Renaissance en Europe, qui réutiliseront abondamment les Danses.

3.1.2. Le problème étymologique

La représentation de la mort physique étant un élément somme toute commun à l'ensemble de l'histoire humaine, nous retiendrons l'horreur de la peste noire comme élément-déclencheur, non pas de l'origine du macabre dans l'art, mais de son extraordinaire propagation.

Cependant, qu'en est-il exactement de l'aire d'origine du genre « macabre » ? De nombreux spécialistes se sont penché sur la question, en essayant de retracer la généalogie du genre via l'analyse étymologique du terme. Étant donné que le courant a connu sa diffusion maximale et son point central de référence avec la *Danse macabre* imprimée de Guyot Marchant, il paraît important d'étudier l'origine toujours incertaine de cet adjectif au sein de notre étude, pour deux raisons : en premier lieu, parce que le terme « macabre » est celui qui désigne généralement par antonomase (comme nous l'avons expliqué précédemment) un thème appelé de différentes façons selon les pays et les cultures ; deuxièmement, car pour les sociétés hispaniques que nous étudions, le mot « macabre » n'a, curieusement, été attesté en espagnol qu'à la fin du XIX^e siècle, soit plus de quatre cents ans après sa première occurrence dans les arts français.

Il apparaît alors que le terme « *macabro* » est relativement tardif puisqu'on ne le retrouve en espagnol qu'en tant que gallicisme, et de surcroît de manière marginale. La Real Academia ne l'enregistre qu'en 1914³⁵³. Par conséquent, voici un élément de réponse qui explique pourquoi les Danses étaient appelées « *danzas de la muerte* » dans les territoires hispaniques. L'origine exacte du terme « macabre » restant un mystère, il convient toutefois de souligner quelques théories sur ses possibles apparitions, car c'est bien par cette dénomination que le thème artistique est arrivé jusqu'à nous, popularisé par la *Danse* de Paris. Voyons les

³⁵³ Víctor INFANTES DE MIGUEL, *op. cit.*, p. 33.

quelques clés dont nous disposons, parmi les seules qui nous paraissent un tant soit peu sérieuses et recevables d'un point de vue scientifique³⁵⁴ :

- théorie du patronyme : le mot « macabre » pourrait avoir été le dérivé d'un patronyme via un poème de Jean Le Fèvre de Ressons, homme de justice et traducteur français. L'œuvre écrite en 1376 était intitulée *Le respit de la mort* et comportait les vers suivants : « *je fis de Macabré la dance / qui toutes gens maine a sa tresche / et a la fosse les adresche / qui est leur derraine maison* ». Cette expression pourrait s'expliquer par « être sur le point de mourir », l'auteur ayant écrit le poème à la suite d'une longue maladie³⁵⁵. Le philologue romaniste français Gaston Paris a émis l'hypothèse que le susnommé n'était autre que l'auteur du texte poétique accompagnant l'œuvre du Cimetière des Innocents³⁵⁶. Cette théorie a été réfutée par Émile Mâle, qui se basait sur l'anonymat complet des œuvres à l'époque médiévale³⁵⁷. D'autres idées, moins probantes, ont été avancées, et ont fait de Macabré le patronyme déformé d'un poète allemand (Macaber)³⁵⁸, voire de troubadours provençaux appelés Marcabrum ou Marcabrus³⁵⁹, ainsi que pléthore d'autres hypothèses. Nous ne retiendrons aucune de ces théories car, à ce jour, il n'en existe aucune qui ait pu montrer de manière scientifique et significative cette filiation ; enfin, nous expliquerons ultérieurement la multiplication des nationalités que l'on a attribuées à ce personnage à l'existence indéterminée.

- théorie des Maccabées : les versions latines des Danses était connues sous le nom de « *Maccabeorum chorea* », le terme « macabre » ou même « macabré » pourrait donc être issu d'une confusion directe avec le nom de Judas Maccabée – notons le parallèle intéressant entre les sept fils Maccabées, martyrs chrétiens allant vers leur mort certaine, et le sens de « cadavre » en français moderne. L'historien de l'art Louis Réau, partisan convaincu de cette théorie, nous

³⁵⁴ Comme support à notre réflexion étymologique, nous utiliserons l'analyse faite par Víctor INFANTES DE MIGUEL (*op. cit*), dans le chapitre « 1.1. Problema etimológico » (p. 21), à laquelle nous apporterons les augmentations et les modifications permises par nos recherches.

³⁵⁵ José ROMEU I FIGUERAS, « La "Representació de la mort", obra dramática del siglo XVI, y la Danza de la muerte », in : *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 1958, XXVII, Barcelona : Editorial Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, p. 181-225, p. 189 (cf. note de bas de page 26).

³⁵⁶ Gaston PARIS, « *La Dance Macabré* de Jean Le Fèvre », in : *Romania, Recueil trimestriel consacré à l'étude des langues et des littératures romanes*, 1895 (XXIV), n° 93, Paris : Librairie Émile Bouillon, p. 129-132. Cité par Víctor INFANTES DE MIGUEL, *op. cit*, p. 23.

³⁵⁷ Émile MÂLE, *op. cit* (1922), p. 360.

³⁵⁸ Théodore-Joseph Boudet de PUYMAIGRE, *Les Vieux auteurs castillans, par le comte Th. de Puymaigre*, Tome Second : Juan Manuel ; l'Archiprêtre de Hita ; écrivains divers ; Amadis ; Ayala ; Romances historiques ; Carlovingiens, chevaleresques, Metz : Rousseau Pallez ; Paris : Didier, 1862, p. 138.

³⁵⁹ Antonio FERNÁNDEZ MERINO, *op. cit*, p. 75.

apprend que Judas Maccabée est devenu avec le temps l'instigateur du culte des morts³⁶⁰. *Maccabeos* proviendrait de la racine hébraïque « *maccaba* » qui signifie « marteau »³⁶¹. Se rangeant du côté d'Émile Mâle³⁶², Louis Réau justifie l'évolution du terme depuis « *Maccabeorum chorea* » par l'introduction de la lettre R dans ce mot, attestée au Moyen Âge par un poème de Chrétien de Troyes qui fait référence à *Judas Macabre*³⁶³. La corruption phonétique de « Danse des Maccabées » aurait alors abouti à la forme « Danse Macabré » par la suppression de la préposition génitive (à l'instar de Mère-Dieu, Chaise-Dieu, Hôtel-Dieu, etc.)³⁶⁴. Précision fondamentale de Louis Réau :

Si nous ouvrons le *Livre II des Maccabées* (12, 38), nous y voyons que Judas Maccabée, après une bataille où l'on avait trouvé sur les cadavres des Juifs des amulettes consacrées aux idoles, ordonna un sacrifice expiatoire pour que ces morts fussent absous de leur péché. Ce passage était récité aux messes des morts et la tradition était encore vivante au XVII^e siècle puisque le musée de Nantes possède un tableau de Rubens, peint en 1620 pour l'autel des Trépassés à la cathédrale de Tournai, qui représente *Judas Maccabée priant pour les morts*.

On comprend dès lors aisément l'association d'idées qui a pu se créer entre la mort et le nom de *Maccabée*.³⁶⁵

Il semblerait, selon Herbert González Zymla, que le *Livre des Maccabées* ait été souvent cité dans les messes funèbres au XV^e siècle pour qualifier les cadavres lavés de péchés des soldats ayant reçu les ultimes sacrements³⁶⁶. Enfin, notons que dans la version de 1729 de la *Grande Danse macabre* de Guyot Marchant, et bien que le titre ne change pas, le texte parle de « *la danse des Machabées / que chacun à danser apprend* » – remplaçant ainsi les vers originels « *la Danse macabre sapelle / que chascun a danser apprant* ». A contrario, Antonio Fernández Merino estime qu'il pouvait probablement s'agir d'une erreur de copiste, puis d'impression³⁶⁷, idée que nous réfutons à la lumière de la théorie d'Émile Mâle et Louis Réau que nous venons d'analyser.

³⁶⁰ Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien : Tome II, Iconographie de la Bible, II, Nouveau Testament*, Paris : Presses universitaires de France, 1957, p. 646.

³⁶¹ Herbert GONZÁLEZ ZYMLA, *art. cit.*, p. 31.

³⁶² Émile MÂLE, *op. cit.* (1922), p. 360.

³⁶³ Louis RÉAU, *op. cit.* (1957), p. 645.

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ Herbert GONZÁLEZ ZYMLA, *art. cit.*, p. 32.

³⁶⁷ Antonio FERNÁNDEZ MERINO, *op. cit.*, p. 84.

- théorie de saint Macaire : Macaire d'Alexandrie a souvent été associé à la mort dans la tradition chrétienne, comme nous avons pu le voir avec sa présence dans les représentations du *Dit des trois Morts et des trois Vifs*. James Midgley Clark explique l'étymologie du nom du saint en passant par le latin « *macresco* » – « maigrir »³⁶⁸ – ; Maurice Louis-Alexis Louis propose une origine grecque avec « *makarios* » – « béni »³⁶⁹ – ; Herbert González Zymla estime que le terme « macabre » pourrait venir de la corruption étymologique du nom de saint Macaire – saint dont l'attribut est un crâne qui lui sert d'oreiller, dormant sur le cadavre d'un païen, imagerie présente dans *La Légende dorée*³⁷⁰. Bien que son lien avec *Le Dit des trois Morts et des trois Vifs* puisse éventuellement permettre d'établir une filiation avec l'expansion de l'art macabre, nous reprendrons l'affirmation de Louis Réau selon laquelle cette hypothèse n'avait aucun fondement, plusieurs décennies avant H. González Zymla³⁷¹, devant le manque d'éléments convaincants dont nous disposons.

- théorie de l'étymologie latine : Maurice Louis-Alexis Louis propose la théorie du terme « *macheria* » – qui signifiait « mur de cimetière » en bas latin – et qui ferait donc de toute Danse macabre une « danse de cimetière »³⁷² ; de même, l'analogie avec le mot « macabre » nous paraît manquer d'éléments tangibles.

- théorie de l'étymologie hébraïque : l'historien autrichien Robert Eisler déclare que le terme avait pour origine le substantif hébraïque « *meqaber* », signifiant alors « sépulture » ou « fossoyeur »³⁷³. La *Danse macabre* aurait alors été une « Danse des fossoyeurs ». Dans un article acerbe consacré à l'explication de Robert Eisler, le philologue français Félix Lecoy contredit ardemment cette démonstration qu'il juge totalement fantaisiste et dénuée de sens, tout en admettant une ressemblance entre les termes³⁷⁴. Nous nous attarderons plus abondamment sur la théorie suivante, qui est indirectement liée à celle-ci.

³⁶⁸ James Midgley CLARK, *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*, Glasgow : Jackson, 1950, p. 119. Cité par Víctor INFANTES DE MIGUEL, *op. cit.*, p. 28.

³⁶⁹ Maurice Louis-Alexis LOUIS, « Les Danses macabres en France et en Italie », in : *CLPA* (V), 1956, p.119-199, p. 121. Cité par Víctor INFANTES DE MIGUEL, *op. cit.*, p. 28.

³⁷⁰ Jacques de VORAGINE, *La Légende Dorée, II*, traduction de J-B. M. Roze ; chronologie et introduction par Hervé SAVON (éd.), Paris : Garnier-Flammarion, 1967, p. 127.

³⁷¹ Louis RÉAU, *op. cit.* (1958), p. 845.

³⁷² Maurice Louis-Alexis LOUIS, *art. cit.*, p. 121-122. Cité par Víctor INFANTES DE MIGUEL, *op. cit.*, p. 31.

³⁷³ Robert EISLER, « Danse Macabre », in : *Traditio: Studies in Ancient and Medieval History, Thought, and Religion*, edited by Stephan KUTTNER and Anselm STRITTMATTER (VI), Cambridge : Cambridge University Press, 1948, p. 187-225, p. 200. Cité par Víctor INFANTES DE MIGUEL, *op. cit.*, p. 25.

³⁷⁴ Félix LECOY, « Robert Eisler, Danse macabre [Extrait de *Traditio*, VI (1948), p. 187-225] », in : *Romania, Revue trimestrielle consacrée à l'étude des langues et des littératures romanes*, 1950 (LXXI), n° 283, Paris : Librairie Ancienne Honoré Champion, p. 408-412, p. 412.

- théorie de l'étymologie arabe : enfin, une dernière hypothèse connue fait du terme « macabre » une dérivation du mot arabe « *maqbara* », qui signifie « cimetière » (« *maqābir* » au pluriel). Le savant français Joseph Basile Bernard van Praet fut censément le premier à décrire cette filiation au début du XIX^e siècle, dans son *Catalogue des livres imprimés sur vélin de la Bibliothèque du roi*, paru en 1822 : « On croit que le nom que porte cette danse est le mot arabe corrompu *magbarah*, qui signifie cimetière. Elle étoit en effet peinte autrefois dans beaucoup de cimetières »³⁷⁵. Cette affirmation reprend les théories précédentes de l'origine latine ou hébraïque de la « Danse de cimetière ».

Une telle hypothèse, qui semble créer un lien direct avec la péninsule Ibérique en raison de son fort héritage médiéval arabo-musulman, pose toutefois un problème : comment le terme aurait-il voyagé jusqu'en France, là où on le retrouve pour la première fois en 1376 ? Nous rencontrons en espagnol quelques similitudes lexicales : en effet, le mot « *almacabra* » est attesté chez Cervantes pour désigner un cimetière maure³⁷⁶. Josep María Solà-Solé, fervent défenseur de cette théorie, émet la possibilité que le mot aurait pu transiter de manière fortuite jusqu'en France avec les troupes de Bertrand du Guesclin lors de la première Guerre civile de Castille³⁷⁷. Nous considérerons qu'un emprunt lexical a tout à fait pu s'opérer dans cette zone de la Péninsule entre 1366 et 1369, jusqu'à se répandre dans le parler parisien de l'époque. Notons déjà deux éléments intéressants qui nous permettraient d'étayer cette théorie : premièrement, la proximité chronologique avec la première mention du terme « Macabré » par Jean Le Fèvre, et deuxièmement, la région aragonaise dans laquelle *La Dança general* pourrait puiser sa source. Enfin, nous devons préciser que *La Dança* a très probablement été rédigée à l'époque du conflit. Josep María Solà-Solé, en tant que spécialiste des langues sémitiques, nous apprend que le substantif aurait pu s'intégrer à la langue française de manière exotique, via le catalan :

*El árabe maqābir sólo pudo haber pasado al dominio lingüístico francés a través del catalán, lengua en la que documentamos los procesos fonéticos necesarios para explicar, no sólo la ausencia del artículo árabe aglutinado -al (obsérvese, por contraste, el castellano almacabra y el portugués almocávar, almocóvar, sino también la forma con "resalto" -bre, en lugar de -bir o -ber.*³⁷⁸

³⁷⁵ Joseph Basile Bernard van PRAET, *Catalogue des livres imprimés sur vélin de la Bibliothèque du roi, tome quatrième, Belles-lettres*, Paris : De Bure Frères, 1822, p. 172

³⁷⁶ Fernando MARTÍNEZ GIL, *op. cit.*, p. 65.

³⁷⁷ Josep María SOLÀ-SOLÉ, *op. cit.*, p. 27. Josep María Solà-Solé reprend cette idée de Hellmut Rosenfeld, tout en signalant que ce dernier prolonge la théorie de Wilhelm Seelmann. Cf. Hellmut ROSENFELD, *Der mittelalterliche Totentanz : Entstehung, Entwicklung, Bedeutung*, Münster ; Köln : Böhlau-Verlag, 1954, p. 120-121 ; et Wilhelm SEELMANN, *Die Totentänze des Mittelalters*, Nordon ; Leipzig : Diedr. Soltau's Verlag, 1893.

³⁷⁸ *Ibid.*

Pour Josep María Solà-Solé, toute l'histoire du mot « macabre » reposerait donc sur un emprunt « exotique » du français à l'arabe, en ce qu'il aurait été un terme littéraire d'importation que le peuple français fut incapable d'assimiler³⁷⁹. Il est à noter que jusqu'au XIX^e siècle, les cimetières d'Almería recevaient le nom de « *macabes* »³⁸⁰. De même, un lien avec les pratiques funéraires musulmanes de la péninsule Ibérique médiévale ne sont pas à exclure lorsqu'on analyse cette théorie, qui situerait alors la genèse du genre macabre dans une Espagne pluri-religieuse ou, du moins, dans une forme non définitive³⁸¹, c'est-à-dire un courant encore en gestation.

En conclusion de cette analyse de l'origine arabe, nous devons mentionner un dernier élément qui nous permettrait de relier quelques-unes des théories précédentes entre elles. S'il est indéniable que Macabré (et d'autres formes, telles que Macabrey) soit devenu un patronyme au gré du temps, il était également, selon Gaston Paris, le nom donné à un roi sarrasin en lutte contre les chrétiens dans deux chansons de geste médiévales, *Élie de Saint-Gille* et *Anseïs de Carthage* – dont l'action se déroule en Espagne, pendant la Reconquête³⁸².

Ce que nous retiendrons, notamment à la lumière de notre dernier exemple, c'est que la plupart de ces origines sont aussi bien séduisantes que réfutables. Considérons ainsi que si l'origine du nom du roi Macabré peut se trouver dans les anciennes langues sémitiques, il est tout à fait plausible que l'étymologie dérive aussi bien de l'arabe « *maqbara* » (« cimetière ») que de l'hébreu « *maccaba* » (« marteau »), voire directement de l'influence de Judas Maccabée. Et si le mot « *maqbara* » était lui-même issu de l'hébreu ? Ainsi, nous n'aurons pas la prétention de remonter le fil de ce qui nous semble être l'un des problèmes étymologiques les plus mystérieux et clivants de l'histoire de l'art.

Néanmoins, il paraît primordial de souligner que toutes ces hypothèses, aussi passionnantes soient-elles, sont autant faites pour être illustrées et avancées que contredites : l'étude étymologique d'un mot ne donnera jamais toutes les réponses aux manifestations que celui-ci désignait, en l'occurrence, les Danses des morts ou de cimetière, Danses dites « macabres », postérieurement.

³⁷⁹ Josep María SOLÀ-SOLÉ, « En torno a *La Dança General de la Muerte* », in *Hispanic Review*, 1968, vol. 36, (4), Philadelphia : University of Pennsylvania Press, p. 303-327, p. 317-318.

³⁸⁰ Joël SAUGNIEUX, *op. cit.*, p. 16.

³⁸¹ Ana Luisa HAINDL UGARTE, *art. cit.*, p. 2.

³⁸² Gaston PARIS, *art. cit.*, p. 131. Cité par Léonard Paul KURTZ, *op. cit.*, p. 21.

Ainsi, outre le débat sémantique, nous pouvons continuer à nous interroger sur la possible origine des Danses de la mort. La première question qui doit être posée est celle-ci : qui du texte ou de l'image macabre est apparu en premier ? Encore une fois, si la *Danse macabre* du Cimetière des Innocents de Paris est très couramment citée comme étant la première du genre en Europe, nous développerons ici les éléments qui nous permettent de penser que la péninsule Ibérique a engendré le thème avant ses voisins, ou, du moins, dans une forme légèrement différente.

3.1.3. La contribution péninsulaire

A contrario des autres territoires occidentaux, ce qui caractérise la péninsule Ibérique sur la question des sources macabres, c'est paradoxalement sa relative absence de corpus. *De facto*, à l'heure actuelle, presque aucune Danse macabre dite « complète » ne semble avoir été réalisée dans les anciens royaumes ibériques – encore une fois, contrairement aux productions d'autres pays qui ont été infiniment plus diffusées dans l'histoire, qu'elles aient été françaises, allemandes, suisses, etc. Les représentations plastiques du genre macabre allaient littéralement envahir l'Europe, alors que l'Espagne semblait étrangement ne pas s'y intéresser. C'est la raison pour laquelle on a souvent pensé que la culture péninsulaire n'avait aucunement participé à l'éclosion du courant.

Il nous faut expliquer, en préambule, que plusieurs pays avaient déjà développé des représentations singulières de la mort à la fin de l'époque médiévale, comme des spécificités que nous pourrions isoler dans chaque territoire. C'est donc le cas des Triomphes de la mort italiens que nous avons mentionnés dans le chapitre précédent³⁸³, avec lesquels l'idée du trépas est infiniment plus effrayante que dans les Danses macabres. Effectivement, l'image de la Mort représentée comme un monstre menaçant qui se saisirait de ses victimes inoffensives³⁸⁴, est un concept absent des Danses, du moins graphiques (considérons, tel que nous l'avons analysé, que la figure de mort de *La Dança general* est absolument épouvantable, est bien plus proche des Triomphes italiens que de l'esprit des représentations processionnelles et fraternelles de squelettes dansant main dans la main avec des Vifs).

³⁸³ Gardons à l'esprit que la Sicile était une possession aragonaise à la fin du Moyen Âge tardif. Nous disposons, donc, d'un parfait exemple de genres différents mais qui semblent parfois se compléter et s'influencer mutuellement (cf. le Triomphe de la mort du Palais Abatellis de Palerme, fig. 21).

³⁸⁴ Ana Luisa HAINDL UGARTE, *art. cit.*, p. 1.

Nous venons de le rappeler : les spécialistes de l'histoire de l'art ont longtemps considéré que l'Espagne n'avait jamais joué un rôle dans le développement et la diffusion du macabre, à tel point qu'encore de nos jours, l'inconscient collectif renvoie systématiquement les Danses macabres à une culture française, germanique ou anglo-saxonne. Voici ce que déclarait l'érudit espagnol Marcelino Menéndez Pelayo à ce propos, au début du XX^e siècle :

*La Danza de la Muerte es entre nosotros concepción totalmente exótica, y de la cual ningún rastro hallamos en Castilla hasta la presente obra, ni en Cataluña hasta que en época aún más tardía, en tiempo de Fernando el Católico, el archivero y cronista Pedro Miguel Carbonell, tradujo del francés una de las danzas, adicionándola con estancias relativas a los oficios de la Casa Real de Aragón. No parece sino que la alegría y la luz de nuestro cielo, y el espíritu realista de la misma devoción peninsular, ahuyentaban de España como de Italia estas visiones macabras, estas fantásticas rondas de spectros, este humorismo de calaveras y cementerios, que en regiones más nebulosas, en Alemania y en el Norte de Francia, informa un ciclo entero de composiciones artísticas [...]. Nada de esto llegó a España, sino muy tardíamente y por vía erudita. Nuestras más antiguas danzas de la muerte son indisputablemente traducciones del francés, más o menos libres, y acomodadas en algún modo a las costumbres nacionales mediante la intercalación de personajes aquí populares, fuera de España no conocidos, como el Rabí y el Alfaquí que en la Danza castellana encontramos.*³⁸⁵

Cette prise de position de Menéndez Pelayo nous semble particulièrement significative de l'incompréhension, voire du manque total de considération pour les Danses de la mort dans la culture hispanique, du moins jusqu'au XX^e siècle. Comme nous l'avons partiellement évoqué jusqu'à présent, l'on a souvent occulté, dirons-nous même méprisé, l'apport de l'Espagne au genre macabre, et ce pour plusieurs raisons. La question étymologique a déjà été soulevée précédemment, et celle-ci semblait faire se distancier la péninsule Ibérique du reste de l'Europe, comme si l'art macabre ibérique avait fait partie d'un autre genre.

Toutefois, il serait incorrect de penser que du XV^e au XVII^e siècle, une œuvre ait pu rivaliser en influence avec la *Danse macabre* de Paris qui, à en juger par les témoignages d'époque, était un spectacle aussi saisissant qu'effrayant, visible aux yeux de tous dans l'une des cités les plus rayonnantes de l'Occident médiéval. Nous pensons que c'est davantage dans l'absence de documentation et de sources que nous pouvons déceler l'importance du thème macabre en Espagne, en analysant les traces séculaires qu'il a laissées dans la culture, ainsi que les spécificités que revêtait ce sentiment à la fois esthétique et spirituel, aux débuts de son développement dans la péninsule Ibérique.

³⁸⁵ Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Antología general de Menéndez Pelayo: recopilación orgánica de su doctrina*, por José María SÁNCHEZ DE MUNIAIN Y GIL DE VIDAURRE (ed.), prólogo de Ángel Herrera Oria, Madrid : Editorial Católica, 1956, p. 520.

Si nous admettons que chaque territoire européen a développé une sensibilité singulière au thème macabre, il s'agira alors de retrouver sa plus ancienne représentation dans les arts. Ainsi, dans le cas de l'Espagne, nous considérerons qu'il s'agit de *La Dança general de la Muerte*, très vraisemblablement rédigée après la catastrophe de la peste noire du milieu du XIV^e siècle, et qui aurait très bien pu influencer à son tour le reste de l'Occident médiéval, dans sa forme littéraire et poétique.

Une chose est certaine : les cultures, les pratiques et les préoccupations circulaient avec les populations et les individus, et il paraît aujourd'hui très difficile de déterminer avec exactitude le temps et l'endroit qui ont vu naître un genre artistique, rétrospectivement. Récemment, Herbert González Zymla a apporté une théorie très intéressante sur un possible berceau éloigné des Danses : l'historien de l'art voit dans les Danses macabres une potentielle origine bouddhique³⁸⁶ – phénomène analogue à la diffusion du *Dit des trois Morts et des trois Vifs*. En effet, dans les temples bouddhistes et ce depuis le IX^e siècle, il était habituel de représenter les Papiyam, esprits et démons de la mort, déguisés en squelettes et dansant autour de Mara. Herbert González Zymla explique qu'autour de 1250, à la Cour de la cité mongole de Cambaluc – correspondant à l'actuelle Pékin –, plusieurs moines franciscains, parmi lesquels frère Juan de Montecorvino, fondateur de la mission catholique de Chine, vinrent en tant qu'ambassadeurs et évêques pour évangéliser la population d'Orient. Dans ses textes, ce dernier décrit d'étranges danses qu'il considéra comme une invitation à la bonne conduite et à l'honnêteté des citoyens³⁸⁷. Herbert González Zymla estime que ce sont les Franciscains qui ont introduit ces éléments asiatiques dans les mises en scène macabres, une fois revenus en Europe³⁸⁸, participant de fait à la théorie des apports d'Extrême-Orient dans l'iconographie médiévale, déjà développée par Jurgis Baltrušaitis³⁸⁹. Si nous faisons un parallèle avec l'évolution de la figure du diable dans l'Occident chrétien, elle-même grandement influencée par les démons d'Extrême-Orient³⁹⁰, cette analyse pourrait tout à fait être valide.

Désormais, nous considérerons que la péninsule Ibérique a non seulement participé à l'éclosion du genre, mais qu'elle en a également été la potentielle instigatrice.

³⁸⁶ Herbert GONZÁLEZ ZYMLA, *art. cit.*, p. 40.

³⁸⁷ *Ibid.*

³⁸⁸ *Ibid.*

³⁸⁹ Cf. *supra*, p. 80.

³⁹⁰ Cf. Jurgis BALTRUŠAITIS, *op. cit.*

3.2. Diffusion du genre macabre dans les arts péninsulaires à la fin du Moyen Âge

À présent, nous analyserons plus exhaustivement le corpus macabre dont nous disposons pour l'Espagne. À partir du XV^e siècle, conjointement aux autres pays européens, les royaumes hispaniques vont considérablement représenter la mort dans les arts, en une sorte d'escalade de plus en plus explicite de mise en scène du corps et de la putréfaction. Il s'agit tout simplement de l'exaltation de l'horreur du trépas, comme l'explique Francisco Javier Fernández Conde :

*La muerte como personaje real no había sido representada en la iconografía occidental hasta la Baja Edad Media. Fue entonces, al convertirse las rupturas demográficas y los conflictos de todo tipo en una realidad inquietante para los diferentes sectores sociales, cuando la muerte adquiere la categoría de personaje real, susceptible de hacerse presente, en la pintura y en la literatura, con tonalidades extravagantes y macabras.*³⁹¹

La Mort, si longtemps considérée comme un rêve, devient réalité, de la manière la plus crue et violente possible aux yeux des hommes des sociétés médiévales. Nous avons vu précédemment que les prémices du genre macabre avaient probablement été introduits jusque dans la Péninsule via les miniatures et autres reliefs symbolisant *Le Dit des trois Morts et des trois Vifs*. C'est ainsi qu'à partir du XV^e siècle, nous voyons fleurir de plus en plus de représentations de la mort dans les royaumes d'Espagne. Le squelette grimaçant ou le corps pourri s'emparent petit à petit des livres d'heures et des psautiers. Cette tendance inédite a brillamment été étudiée dans les années 1980 par Francesca Español, qui a recensé les nombreuses manifestations de ce que nous considérerons comme la genèse de l'art macabre péninsulaire³⁹².

Nous pouvons observer à Santa María de Cuíña, en Galice, une représentation de la mort creusant sa propre tombe (fig. 25), thème que l'on peut retrouver dans un livre d'heures catalan illustré par Bernat Martorell (fig. 26). Une question s'impose cependant : s'agit-il de la Mort, ou d'un simple défunt ? La seule présence de la faux, parmi les symboles associés traditionnellement à la Mort, peut nous guider vers la première possibilité. Toutefois, il serait

³⁹¹ Francisco Javier FERNÁNDEZ CONDE, *op. cit* (2011), p. 196.

³⁹² Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *art. cit*, p. 74 et suivantes.

envisageable que le cadavre, anonyme, représente à lui seul l'idée de mort, et donc l'entité qui la personnifie.

Un autre exemple particulièrement intéressant se trouve dans un *Devotionarum* du XV^e siècle, conservé à la Bibliothèque de l'Escorial : il s'agit de la même idée de la mort associée à un cercueil et des outils funèbres, mais cette fois-ci, le cadavre est entouré de démons qui rappellent les scènes de l'*Apocalypse*. Au bas du folio se trouve une représentation de Danse macabre de type hiérarchique, les Morts se saisissant des Vifs par la main (fig. 27).



Figure 25 : La Mort devant un cercueil ouvert, église de Santa María de Cuíña, Oza Cesuras, Galice, XV^e siècle.



Figure 26 : Allégorie de la Mort creusant une tombe, in : *Llibre d'Hores que conté Salms, les quatre Passions, fragments dels Evangelis*, illustrat per Bernat MARTORELL, première moitié du XV^e siècle, fol. 163v, conservé aux Archives historiques de la ville de Barcelone, Barcelone, Catalogne.



Figure 27 : Allégorie de la mort et Danse macabre, *Devotionarium*, XV^e siècle, fol. 135v, d.IV.13, conservé à la Bibliothèque royale de El Escorial, San Lorenzo de El Escorial, Communauté de Madrid.

Alors que le symbole du crâne se développe, la légende des trois Morts et des trois Vifs continue encore de circuler dans la Péninsule de la fin du Moyen Âge, incorporant des personnages notables au mythe d'origine, comme nous le montre les *Heures de Jeanne I^e de Castille* (fig. 28) : les trois Vifs ne sont plus seuls, et la société d'alors commence à être intégrée au concept. Des thèmes analogues apparaissent ainsi dans l'iconographie du XV^e siècle. Citons une enluminure particulière contenue dans un autre livre d'heures catalan, conservé au musée épiscopal de Vic. Dans le manuscrit, une enluminure représente un cadavre prenant une jeune femme noble par le bras, en un mouvement d'invitation (fig. 29) : effectivement, le fait que le cadavre attrape cette femme par l'avant-bras indique une marque d'autorité, une appropriation directe de la personne³⁹³ ; cette dernière baisse littéralement les bras dans un mouvement que nous pouvons facilement interpréter comme une réaction passive d'abandon³⁹⁴. En d'autres termes, le pouvoir de la mort s'impose à la jeune femme, et elle doit s'y résigner. Voici ce que semble vouloir résumer l'idée macabre fleurissante du XV^e siècle. Il semble évident que les nombreux déplacements et les voyages successifs de toutes ces miniatures ont enrichi le paysage macabre péninsulaire durant le bas Moyen Âge.

Attardons-nous à présent sur les spécificités de l'Espagne en ce qui concerne les Danses macabres, en tant que courant artistique. Nous venons d'expliquer que l'une des particularités du patrimoine macabre péninsulaire résidait dans sa relative absence de contribution, voire son oubli ou sa destruction, avec une généalogie difficilement identifiable. À ce titre, nous ne devons pas omettre que nous avons développé dans le chapitre précédent le large corpus apparenté à la littérature de mort, dont l'œuvre la plus représentative, *La Dança general*, peut se considérer à elle seule comme une Danse de la mort littéraire, et très vraisemblablement en lien avec d'autres éléments artistiques. Commençons par ce qui nous semble être l'exemple le plus probant de l'art macabre hispanique.

³⁹³ François GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Âge, Signification et symbolique* (1^{re} éd. 1982), 3^e éd, Paris : Le Léopard d'Or, 1995, p. 199.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 214.



Figure 28 : Les trois Morts et les trois Vifs, *Heures de Jeanne I^{re} de Castille*, vers 1500, fol. 158v, conservé à la British Library, Londres.



Figure 29 : *Incipiunt vigilie mortuorum*, in : *Llibre d'hores del Bisbe Morgades*, Ms. 88, XV^e siècle, fol. 6, conservé aux Archives et Bibliothèque épiscopale de Vic, Vic, Catalogne.

3.2.1. La Danse de la mort de Morella

Au cœur de la région historique d'*el Maestrat* (territoire du grand maître des Templiers), à cheval entre la Communauté Valencienne et l'Aragon se tient le couvent de Sant Francesc (XIII^e siècle), dans la localité de Morella (province de Castellón). C'est à l'intérieur de la *sala de Profundis* du couvent que fut représentée, durant le bas Moyen Âge, une Danse de la mort graphique effectuée autour d'un cadavre, dans les configurations et les codes macabres que nous connaissons, à savoir : une mise en scène explicite de la dépouille, un texte à visée morale, des mouvements de danse effectués par les personnages, et enfin une organisation sociale de

ces mêmes protagonistes. La salle est nommée ainsi en raison de l'hymne *De Profundis* que chantaient les frères franciscains en guise de dernier hommage aux défunts³⁹⁵.

La singularité de cette œuvre réside dans le fait que ce ne sont pas les Morts qui dansent, mais bel et bien les Vifs, en cercle autour d'un défunt. C'est cet élément caractéristique qui a probablement relégué cette fresque de Morella au rang de Danse macabre inférieure voire primitive dans les études et les mémoires, mais qui en fait paradoxalement une œuvre d'une importance capitale en raison de son aspect unique par rapport au thème. Ainsi, pour les raisons que nous connaissons à présent, il semble difficile de parler de Danse macabre *stricto sensu* en ce qu'elle ne représente ni la Mort en tant que personnage, ni plusieurs Morts venus s'annoncer aux Vivants. La configuration de la danse de Morella, bien qu'elle soit une Danse de la mort, est tout autre.

Ici, les Vifs sont au nombre de vingt, représentant chacun un rôle précis, et nous retrouvons dans l'ordre des danseurs – en partant d'en haut à gauche, dans le sens des aiguilles d'une montre : le noble, la reine, le roi, le pape, le cardinal, l'évêque, le Cistercien, le Bénédictin, le Franciscain³⁹⁶, le clerc séculier³⁹⁷, la femme en blanc, la religieuse, le paysan, le juif, le Dominicain, la prostituée, l'enfant, la femme noble, le bourgeois, la paysanne. La configuration fait que les clercs réguliers se tiennent à droite, les séculiers à gauche, avec le pape au milieu³⁹⁸. Tous se donnent la main et, au centre de la cérémonie, se tient un cadavre dans son sépulcre, dont le réalisme semble annoncer les représentations de transis du siècle suivant. Le décharné prend la parole et déclare : « *fuit quod estis evitis quodque fuit* » (fig. 30), ce qui nous renvoie une nouvelle fois au thème du *Dit des trois Morts et des trois Vifs*.

Toute l'assistance semble mener une *sardana*³⁹⁹, danse catalane issue de l'héritage méditerranéen. En bas de cette Danse de la mort, se tient un personnage qui semble assurer un rôle de messager, jouant de l'anafin – une trompette maure ; à côté de lui, deux phylactères en lettres gothiques présentent les vers suivants en valencien : « *No és pas savi mes és ffol qui memòria de la mort sovint se tol* »⁴⁰⁰, et « *Mori, ffrares, nos convé, mas no sabem la hora mas*

³⁹⁵ Jesús Francesc MASSIP I BONNET i Anika Lenke KOVÁCS, *La teatralitat medieval i la seva pervivència*, amb la col·laboració de Jesús Carruesco, Montserrat Reig, Agustí Ros i Vilanova, i Josep Lluís Sirera, Barcelona : Edicions de la Universitat de Barcelona : Institut del Teatre, 2017, p. 476-477.

³⁹⁶ Nous supposons, en raison de la dégradation malheureusement inévitable de l'œuvre.

³⁹⁷ Aujourd'hui disparu, pour les raisons citées *supra*.

³⁹⁸ Jesús Francesc MASSIP I BONNET, « La muerte en danza: lo macabro en el arte, el teatro y la fiesta popular en la península ibérica » in : Renzo S. CRIVELLI (dir.), *Prospero, Rivista di Letterature Straniere, Comparatistica e Studi Culturali*, I – Atti del convegno interdisciplinare "Balla con la morte: estetica del macabro dal medioevo ad oggi", 2009, XV, Trieste : Edizioni Università di Trieste, p. 11-27, p. 20.

³⁹⁹ Herbert GONZÁLEZ ZYMLA, *art. cit.*, p. 39.

⁴⁰⁰ Jesús Francesc MASSIP I BONNET, « La dansa macabra a l'antiga Corona d'Aragó: orígens espectaculars i plàstics i pervivències tradicionals », in : Josep Lluís SIRERA (ed.), *La mort com a personatge l'assumpció com*

*no [...] viscu [...] almenys una hora al dia. Aquest món no pot durar don-me per co aia finira [...] »⁴⁰¹ (fig. 31), nous rappelant à nouveau le concept de la « *mors certa, hora incerta* ». Sous ce personnage, l'inscription suivante : « *Hon és lo teu tresor / là és lo teu cor* »⁴⁰², ainsi qu'une épigraphe rappelant parfaitement les textes accompagnant les Danses macabres les plus célèbres, comme celle de Paris, mais disposant cette fois d'éléments musicaux évidents.*

Le texte en vers rappelle au lecteur l'heure ténébreuse qui s'annonce à lui. Voici la transcription qu'en a fait, en partie, Jesús Francesc Massip i Bonnet, spécialiste de l'art médiéval dans l'ancienne Couronne d'Aragon :

Ses riqueses en cercar qui ns donen mala via papa ni emperador [...] mes la [mor]t tost nos espera [?...] perquè mils nos relevez de la mort qui.ns espera [...] tot lo món reimrà socorets-nos tost e leus car la mort nos [espera ?].⁴⁰³

Il pourrait, ainsi, s'agir d'un texte de prédicateur⁴⁰⁴. Outre de nombreuses parties du mur, deux symboles ont malheureusement été emportés par le temps : un Arbre de vie et un soleil de couleur rouge circonscrit par la corde de saint François, ornaient jadis les murs de la *sala de Profundis* (fig. 32). À gauche de cette scène, nous pouvons observer la représentation d'une Mort chasseresse – proche de l'image des Triomphes italiens – armée d'un arc et d'un carquois, décochant une flèche sur un Arbre de vie (fig. 33). Au-dessus de sa tête peut se lire l'inscription « *Nemini parco* » – « Je n'épargne personne » –, adage fondamental que nous retrouverons ci-après. Ce thème du déroulement de la vie, symbolisée par un arbre, était déjà très présent dans l'iconographie médiévale, et nous en retrouvons un exemple hispanique avec une gravure de 1454 représentant la Mort décochant des flèches sur l'humanité, laquelle est rassemblée par ordre social – analogue à l'idée des Danses macabres – dans le feuillage d'un Arbre de vie (fig. 34).

a tema: Actas del Seminari celebrat del 29 al 31 d'Octubre de 2000 amb motiu del VI Festival de Teatre i música Medieval d'Elx (Elx, 25 d'octubre a l'1 de novembre de 2000), Elx : Institut Municipal de Cultura /Ajuntament d'Elx, 2002, p. 279-302, p. 285 (« Il n'est pas sage, mais il est fol celui qui oublie la mémoire de la mort ». La traduction est nôtre.).

⁴⁰¹ *Ibid* (« Mourir, frères, nous devons, mais nous ne savons ni l'heure mais [...] vécu [...] au moins une heure chaque jour. Ce monde ne peut durer, ainsi donne-moi pour cela, ceci finira [...] ». La traduction est nôtre.).

⁴⁰² *Ibid*, p. 286 (« Là où est ton trésor / est ton cœur ». La traduction est nôtre.).

⁴⁰³ *Ibid*, p. 285 (« Chercher ses richesses nous donne mauvaise vie, ni pape ni empereur [...] mais la [mor]t nous attend tous [?...] car vous relevez mieux de la mort qui nous attend [...] tout le monde délivrera secourez-nous tôt et vite car la mort nous [attend ?] ». La traduction est nôtre.).

⁴⁰⁴ *Ibid*.



Figure 30 : Transi, fresque du couvent de Sant Francesc (détail), Morella, Communauté valencienne, XV^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

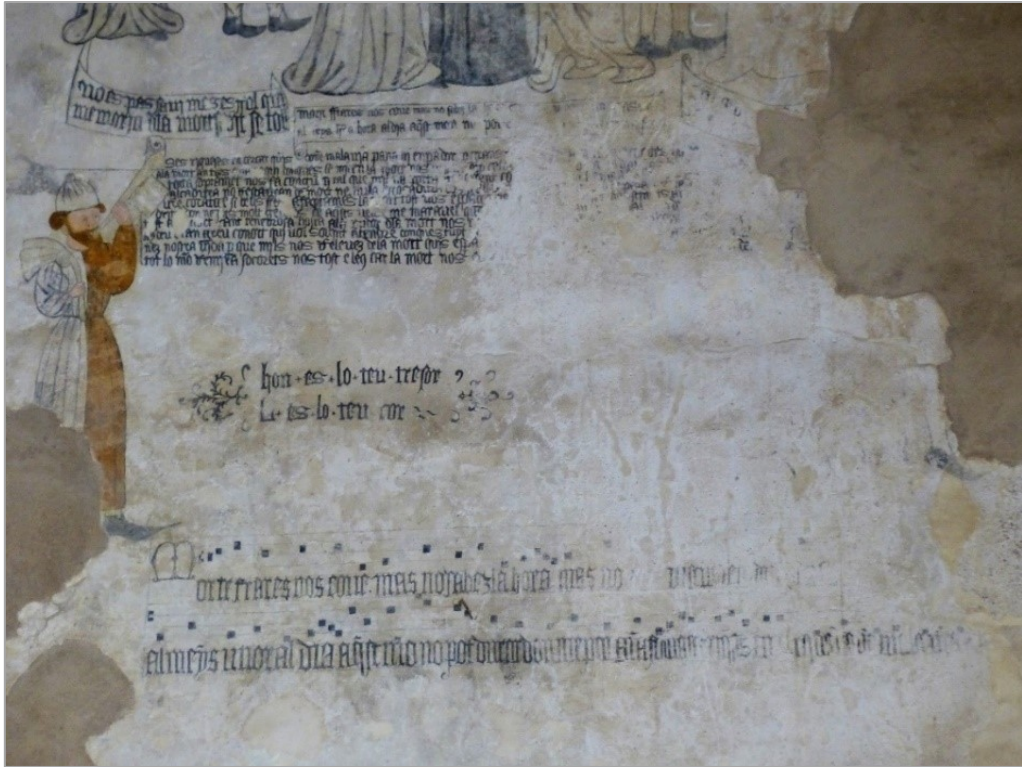


Figure 31 : Vers, épigraphes et signes musicaux, fresque du couvent de Sant Francesc (détail), Morella, Communauté valencienne, XV^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).



Figure 32 : Arbre de vie (à haut à gauche), et soleil de couleur rouge circonscrit par la corde de saint François (en contrebas, effacé), fresque du couvent de Sant Francesc (détail), Morella, Communauté valencienne, XV^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).



Figure 33 : Mort chasseresse, détail de la fresque du couvent de Sant Francesc (détail), Morella, Communauté valencienne, XV^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).



Figure 34 : La Mort décochant des flèches sur l'humanité, 1454, conservé à la Bibliothèque nationale d'Espagne, Madrid.

La datation des fresques de Morella est sujette à controverse : bien que le milieu du XV^e siècle soit souvent avancé – notamment pour des raisons historiques –, son aspect « primitif » pourrait nous indiquer une création antérieure, dans la seconde moitié du XIV^e siècle. Mais une donnée historique nous permettra de répondre à cette question dans le point suivant. Une chose nous semble certaine : la Danse de la mort de Morella constitue, à bien des égards, une pièce sensiblement différente du corpus général européen du thème macabre médiéval. Francesca Español estime que cette Danse macabre, aussi primitive soit-elle⁴⁰⁵, est en réalité plus proche d'un Triomphe de la mort, notamment en raison de l'absence de dialogue de la part du squelette⁴⁰⁶, représenté comme un simple corps décharné en état de putréfaction. Bien que la figure vengeresse de la Mort armée se situe sur la gauche de la fresque, elle n'est effectivement jamais un personnage de discours.

Quelques éléments supplémentaires nous paraîtront particulièrement remarquables. Ainsi, les mots mis dans la bouche du cadavre correspondent aux premiers vers du texte métrique qui figure en anglais sur la tombe d'Édouard de Woodstock, duc de Cornouailles (plus connu sous le nom de Prince Noir de Canterbury). Signalons que les célèbres *Contes de Canterbury*, écrits par Geoffrey Chaucer dans les dernières années du XIV^e siècle, font également apparaître un récit organisé selon une société hiérarchisée et représentée par ses différents membres, ce qui montre une nouvelle fois cette organisation du monde médiéval qui unit tous ses acteurs de la même façon devant Dieu.

Les derniers détails qui doivent attirer notre attention est la ressemblance troublante entre le cadavre du couvent de Sant Francesc (cf. fig. 30) et celui d'autres œuvres de la même époque. Tout d'abord, revenons au folio du *Llibre Vermell* de Montserrat correspondant au chant *Ad mortem festinamus* (cf. fig. 8) : les deux corps présentent les mêmes incisions anatomiques qui laissent le foie apparent, à la différence près que le cadavre de la fresque de Morella a les bras croisés sur la poitrine. Le même corps est également représenté dans les premières pages du *A Carthusian miscellany of poems, chronicles, and treatises in Northern English, including an epitome or summary of Mandeville's travels*, recueil de poèmes anglais contemporains des œuvres précédemment citées (fig. 35). Cette illustration est particulièrement intéressante en ce qu'elle montre la réalité de la dépouille d'une femme noble en putréfaction sous terre, contrastant avec le corps mort toujours vêtu d'une robe luxueuse.

⁴⁰⁵ L'historienne de l'art situe pourtant sa création dans la deuxième moitié du XV^e siècle.

⁴⁰⁶ Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *Lo macabro en el gótico hispano*, Madrid : Historia 16, 1992, p. 28.

On retrouve la même mise en scène dans un manuscrit de Heidelberg du nom de *Virtutum ac vitiorum delineatio*, réalisé autour de 1430 et conservé à la Bibliothèque Casatanense de Rome. La configuration de la scène présente une analogie tout à fait surprenante avec les fresques de Morella (fig. 36), la seule différence notable étant que dans la représentation allemande, l'ordre des personnages est inversé par rapport à la Danse de la mort aragonaise⁴⁰⁷. Nous pensons, en validant la théorie de Jesús Francesc Massip i Bonnet, qu'il est possible qu'une gravure ayant reproduit l'iconographie du *Virtutum ac vitiorum delineatio* se soit diffusée jusqu'en Aragon et qu'elle ait, par conséquent, servi de modèle de base aux peintures du couvent de Sant Francesc⁴⁰⁸.



Figure 35 : Transi analogue au cadavre de Sant Francesc, in : *A Carthusian miscellany of poems, chronicles, and treatises in Northern English, including an epitome or summary of Mandeville's travels*, 1460-1500, fol. 32v, conservé à la British Library, Londres.

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ Jesús Francesc MASSIP I BONNET, *art. cit* (2009), p. 20.



Figure 36 : *Virtutum ac vitiourum delineatio*, 1430, fol 5r, conservé à la Bibliothèque Casanatense, Rome.

En conséquence, la fresque de la *sala de Profundis* incarne le témoignage d'une importante influence esthétique, commune à différents royaumes, en ce qui concerne la représentation de la mort ; cette Danse nous prouve que la péninsule Ibérique n'a jamais été vierge dans l'expression picturale de l'art macabre. Bien au contraire, pour de nombreuses raisons, elle représente une manifestation saisissante du rôle joué par la mort dans la société aragonaise du Moyen Âge tardif.

En guise de transition vers le sujet suivant, terminons par le dernier aspect original de l'œuvre : sa dimension musicale. Si nous avons noté une forte similitude (voire une reproduction) entre les représentations du transi de Morella et celui du folio 27 du *Llibre Vermell*, c'est parce que la notation musicale peinte sur les murs de la *sala de Profundis* correspond à la mélodie du *Ad mortem festinamus*⁴⁰⁹, que les moines et les pèlerins de Montserrat entonnaient au bas Moyen Âge. D'une certaine manière, ceci atteste d'une connexion spirituelle et artistique entre Montserrat et Morella, et nous pouvons légitimement penser que les moines franciscains de Sant Francesc chantaient le *Ad mortem festinamus*, dont l'usage était répandu au XV^e siècle.

⁴⁰⁹ María del Carmen GÓMEZ MUNTANÉ, *La musica medieval en España*, Kassel : Reichenberger, 2001, p. 270.

3.2.2. La mort en musique

Peu d'éléments concernant les caractéristiques musicales des Danses macabres sont arrivés jusqu'à nous. Or, comme nous venons encore de le voir, le genre fait très souvent écho à la musique, paradoxalement. C'est le cas de la Danse de la mort de Morella, que nous venons d'analyser, mais également du poème *La Dança general de la Muerte*. Cette absence de support musical direct peut être mis en parallèle avec la mauvaise réputation de la musique jugée profane par l'Église, comme en témoigne l'adage attribué au saint et docteur de l'Église catholique Jean Chrysostome : « là où il y a la danse, se trouve le diable »⁴¹⁰. Il semble donc tout à fait logique que jamais la musique ni la danse n'aient pu être considérées comme des disciplines propices au rayonnement artistique du thème macabre dans un contexte purement religieux.

Pourtant, depuis le XIII^e siècle, certains poèmes étaient accompagnés de danses, comme c'était le cas du *Contemptus mundi* de 1267, ainsi que du *Cum apertam sepulturam* – « Comme la tombe est ouverte » – lié au *Dit des trois Morts et des trois Vifs*⁴¹¹. De même, l'histoire du *Ad mortem festinamus*, cité *supra*, nous apprend des choses fondamentales, comme le fait que l'on interdisait aux pèlerins de Montserrat de chanter les paroles, jugées contraires au christianisme. Dom Grégoire Marie Suñol, moine de Montserrat, expliquait :

Puisque les pèlerins, quand ils veillent à l'église de Sainte Marie à Montserrat, désirent chanter et danser, même dans la rue pendant le jour, mais ne devraient y chanter que des chansons décentes et pieuses, pour cette raison les chansons inscrites dessus et dessous ont été composées. Et celles-ci doivent être utilisées sagement et avec modération, pour ne pas déranger les sermons en cours, et la contemplation fervente où tous les pèlerins devraient se recueillir.⁴¹²

Le *Ad mortem festinamus* faisait partie de ces chants entonnés par les pèlerins. Quelle fut son influence sur le thème macabre, ou sur une œuvre *a priori* contemporaine comme *La Dança general de la Muerte* ? L'historien de la littérature catalane José Romeu i Figueras estime que la monodie funèbre n'en eut absolument aucune, et que l'on y aurait accordé beaucoup trop d'importance rétrospectivement⁴¹³. Florence Whyte, spécialiste américaine des Danses macabres, pense que les danses religieuses interprétées dans les temples au profit des

⁴¹⁰ Jean CHRYSOSTOME (saint), *Patrologie grecque*, 58. Cité par Nigel WILKINS, *La musique du Diable*, Sprimont : Mardaga, 1999, p. 60.

⁴¹¹ Victor INFANTES DE MIGUEL, *op. cit.*, p. 219.

⁴¹² Grégoire Marie SUÑOL (dom), in *Analecta Montserratensia I* (1918), p. 100-192. Cité par WILKINS Nigel, *op. cit.*, p. 65.

⁴¹³ José ROMEU I FIGUERAS, *art. cit.*, p. 185.

dances profanes, auraient été d'un grand apport pour la *Dança general*⁴¹⁴. De notre côté, après avoir analysé la Danse de la mort du couvent de Sant Francesc, nous arguerons que le *Ad mortem festinamus* a probablement eu des répercussions sur certaines œuvres de mort médiévales, qu'elles aient été littéraires ou graphiques, en ce qu'il apporte un témoignage de l'état d'esprit pré-mortem au bas Moyen Âge.

Enfin, une tout autre opinion nous est fournie par Herbert González Zymla qui rapporte qu'au cours des XIV^e et XV^e siècles, les pèlerins qui visitaient Montserrat s'adonnaient à une sorte de danse pénitentielle de la mort, qui bien qu'elle n'ait pas été véritablement une Danse macabre à proprement parler, en aurait tout de même conservé l'esprit⁴¹⁵. Ces rituels de danse païenne auraient-ils été l'origine de la composition du *Ad mortem festinamus*, qui ne semble pas être antérieur au XIV^e siècle ? Lisons à présent la fin particulièrement explicite du poème de mort :

« *Vile cadaver eris cur non peccare uereris ?*
Vile cadaver eris cur intumescere queris ?
Vile cadaver eris ut quid peccuniam queris ?
Vile cadaver eris quid uestes pomposas geris ?
Vile cadaver eris ut quid honores queris ?
Vile cadaver eris cur non penitens confiteris ?
*Vile cadaver eris contra proximum non leteris ? »*⁴¹⁶

Il semblerait que ce fût au son de ces derniers vers que la danse et la musique se conjuguèrent⁴¹⁷. Nous considérerons, au regard du lien évident qu'il y eut entre Morella et Montserrat, la probabilité que des danses processionnelles similaires aient pu s'effectuer aux deux endroits, dans les mêmes conditions ; le fait que la partition musicale se retrouve sur les murs du couvent de Sant Francesc nous permet d'imaginer un ballet spirituel qu'esquissaient les moines et les pèlerins, dans une chorégraphie de célébration de la mort, la partition permettant alors de conserver la mélodie d'origine du *Ad mortem festinamus*, comme un repère pour les musiciens ou les chanteurs.

⁴¹⁴ Florence WHYTE, *The Dance of death in Spain and Catalonia* : a dissertation presented by the Faculty of Bryn Mawr College for the degree of doctor of philosophy, Baltimore : Waverly Press, 1931, p. 45.

⁴¹⁵ Herbert GONZÁLEZ ZYMLA, *art. cit.*, p. 34.

⁴¹⁶ (« Toi qui seras un vil cadavre, pourquoi ne pas te garder du péché ? / Toi qui seras un vil cadavre, pourquoi chercher à t'enorgueillir ? / Toi qui seras un vil cadavre, et rechercher la richesse ? Toi qui seras un vil cadavre, à quoi bon porter des vêtements somptueux ? / Toi qui seras un vil cadavre, et rechercher les honneurs ? / Toi qui seras un vil cadavre, pourquoi ne pas confesser tes fautes ? / Toi qui seras un vil cadavre, et te réjouir de ton prochain ? ». La traduction est nôtre.).

⁴¹⁷ Víctor INFANTES DE MIGUEL, *op. cit.*, p. 260.

Pourrait-on mettre en lien ces cérémonies avec les processions et les danses qui auraient été rapportées d'Extrême-Orient par les missionnaires franciscains un siècle auparavant ? Si aucun écrit ne peut officiellement l'attester, cette théorie que nous avons soulevée n'est pourtant pas à écarter totalement.

3.2.3. La mort en scène

Lorsque l'on aborde l'idée du corpus des représentations scéniques macabres de la péninsule Ibérique médiévale, un fait établi se doit d'être annoncé en priorité : *La Dança general de la Muerte*, poème majeur de la littérature castillane, constitue à lui seul une remarquable œuvre théâtrale. Nous l'avons analysé antérieurement, et le poème macabre contient vraisemblablement des éléments qui pourraient être considérés comme les preuves tangibles d'une représentation théâtrale. Effectivement, la succession de personnages en spirale, et le fait que la Mort interpelle personnellement chaque protagoniste – « *dize la muerte* » –, qui lui répond immédiatement – « *dize...* » –, nous éclaire sur la possibilité d'un caractère dramaturgique dans *La Dança general*⁴¹⁸.

Pour analyser cette composition théâtrale, reprenons un passage de l'œuvre, avec le premier personnage appelé par la Mort :

*« E porque el santo padre es muy alto sennor
e en todo el mundo son ay su par,
e desta my dança sera guiador,
desnude su capa, comiençe a sotar,
non es ya tienpo de perdone dar
nin de celebrar en grande aparato,
que yo le dare en breue mal rrato
dançad, padre santo, syn mas detardar.*

DIZE EL PADRE SANTO

*Ay de mi triste que cosa tan fuerte
a yo que tractaua tan grande perlazia
aver de pasar agora la muerte,
en non me valer lo que dar solia
benefiçios e honrras e grand sennoria
toue en el mundo pensando beuir;
pues de ti, muerte, non puedo fuyr.
Val me Iesucristo, a tu, virgen maria.*

⁴¹⁸ Josep María SOLÀ-SOLÉ, *op. cit* (1981), p. 16.

DIZE LA MUERTE

*Non vos enojedes, sennor padre santo,
de andar en mi dança que tengo ordenada:
non vos valdra el bermejo manto:
de lo que fezistes avedres soldada.
non vos aprouecha echar la cruzada,
proueer de obispados nin dar benefiçios:
aqui moriredes syn ser mas bolliçios.
dançad, imperante con cara pagada. » (v. 81-104)⁴¹⁹*

Puis, l'empereur entre dans la danse, s'apprêtant à prendre la parole, exactement comme s'il s'agissait de l'introduction d'un comédien sur scène.

Enfin, à la strophe IV, la présence du prêcheur répétant les paroles précédemment énoncées par la Mort qui annonce sa cérémonie, semble montrer un personnage qui s'adresse à une assemblée de spectateurs, avant de rappeler les « bons et sains conseils » aux deux strophes suivantes :

« DIZE EL PREDICADOR

*Sennores honrrados, la sancta escriptura
demuestra e dize que todo omne nascido
gostara la muerte maguer sea dura,
ca traxo al mundo vn solo bocado,
ca papa o rey o obispo sagrado,
cardenal o duque e conde exçelente,
el enperador con toda su gente
que son en el mundo, de morir han forçado.*

BUENO E SANO CONSEJO

*Sennores punad en fazer buenas obras,
non vos fiedes en altos estados,
que non vos valdran thesoros nin doblas
a la muerte que tiene sus lazos parados;
gemid vuestras culpas, dezid los pecados
en quanto podades con satisfaçion,
sy queredes aver conplido perdon
de aquel que perdona los yerros pasados.
fazed lo que digo, non vos detardedes,
que ya la muerte encomiença a hordenar
vna dança esquiua de que non podedes
por cosa ninguna que sea escapar,
a la qual dize que quiere leuar
a todos nosotros lançando sus Redes*

⁴¹⁹ *Danza general de la muerte* (XIV^e siècle), *op. cit.*, p. 7-8.

*abrid las orejas que agora oyredes
de su charanbela vn triste cantar. (v. 33-56)⁴²⁰*

Tout cela traduit indiscutablement un sermon mimé, comme l'explique José Romeu i Figueras, parlant d'un « *vivo sentido dramático y de un particular movimiento que delata que este texto fue realmente danzado* »⁴²¹, le tout dans une scénographie *a priori* rudimentaire⁴²². José Romeu i Figueras estime, à ce titre, que ce spectacle vivant était inspiré par une œuvre plastique⁴²³ ; nous opterons plutôt pour l'idée inverse, à savoir que *La Dança general* a pu configurer une représentation graphique faisant de la Mort un personnage effrayant et omniscient. Il nous paraît indéniable que l'action de *La Dança general* possède une unité de temps et d'espace. De même, le nombre élevé de protagonistes paraît indiquer à lui seul que l'œuvre ait été jouée sur scène.

Nous pouvons ainsi nous interroger sur l'aspect processionnel de *La Dança general* à une époque où le religieux et le populaire commençaient à se mélanger dans les arts hispaniques. D'autres exemples de traditions péninsulaires « sacro-profanes » peuvent être mentionnées, tel que les *Seises*, principalement à Séville et à Tolède : dans ces deux villes (au moins depuis le XV^e et le XVI^e siècle, respectivement⁴²⁴), les us et coutumes antiques, la liturgie mozarabe et la danse sacrée se sont mélangées en une seule et même célébration que l'on exécutait pour le *Corpus Christi*⁴²⁵, mais aussi lors de la veille de Noël, quand se mêlaient danse, poésie et théâtre lors des mêmes festivités. Les *Seises* ont également un lien avec le chant de la Sibylle⁴²⁶, mettant en scène ce personnage inquiétant qui annonce le Jugement dernier⁴²⁷. Ses origines remontent à la Grèce antique, dans un poème de la prophétesse d'Érythrée que saint Augustin traduira en latin dans *La Cité de Dieu*⁴²⁸, ce qui nous montre une fois de plus l'importance de la pensée augustinienne dans les mentalités de l'Espagne médiévale, ainsi que la place accordée aux lectures apocalyptiques dans les sociétés péninsulaires.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 4-5.

⁴²¹ José ROMEU I FIGUERAS, *art. cit.*, p. 188.

⁴²² *Ibid.*

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ Cf. Simón de la ROSA Y LÓPEZ, *Los Seises de la Catedral de Sevilla*, Sevilla : Imp. Francisco de P. Díaz, 1904, p. 39 ; Juan MORALEDA Y ESTEBÁN, *Los Seises de la Catedral de Toledo. Antigüedad, vestidos, música y danza*, Toledo : Garijo, 1911, p. 11.

⁴²⁵ Víctor INFANTES DE MIGUEL, *op. cit.*, p. 256.

⁴²⁶ *Ibid.*

⁴²⁷ Francisco Javier FERNÁNDEZ CONDE, *op. cit.*, p. 342.

⁴²⁸ María del Carmen GÓMEZ MUNTANÉ, *op. cit.*, p. 71.

En ce qui concerne *La Dança general*, de nombreux éléments de l'œuvre renforcent ses propres caractéristiques théâtrales. Effectivement, la façon dont parle la Mort aux Vifs qu'elle convie à la danse est particulièrement évocatrice : dans le texte de l'Escorial, nous retrouvons ainsi 222 utilisations de l'impératif – contre 59 dans la *Danse macabre* de Paris, en comparaison⁴²⁹, ce qui semble immédiatement renvoyer à une scénographie et une idée importante de dialogue en temps réel. De même, des didascalies précises sur la mise en scène de l'œuvre semblent se glisser au gré des vers qui la composent, comme nous pouvons le voir comme suit à travers l'analyse de Víctor Infantes de Miguel⁴³⁰ :

- lieux : le moulin, la boutique, la pharmacie ;

- accessoires scéniques : la croix dorée, la cape, l'arme du chevalier, etc...

- annotations gestuelles : « *fazed buen senblante* » (dit la Mort au chevalier, v. 242), « *abraçad me agora* » (dit la Mort à l'abbé, v. 259) « *estad aquí quedo* » (dit la Mort au marchand, v. 306), « *quitad el bonete* » (dit la Mort à l'archidiacre, v. 321), « *dad aca la mano* » (dit la Mort au chanoine, v. 354), « *linpiad vuestra faz* » (dit la Mort au frère, v. 451), « *llegad vos corriendo* » (dit la Mort au sentinelle, v. 465), etc.

En définitive, il demeure complexe de déterminer si *La Dança general de la Muerte* fut composée avec une visée dramaturgique, ou si l'élément théâtral a bénéficié postérieurement de la richesse de sa composition. Malgré cela, son aspect scénique ne semble plus à prouver, chose qui, une fois de plus, souligne son caractère singulier et infiniment important dans la représentation artistique macabre du Moyen Âge et des siècles postérieurs.

3.2.4. Processions de la mort en Catalogne : le cas de Verges

D'autres œuvres issues de la production péninsulaire ont été mises en scènes, telles que la version catalane de la *Danse macabre* de Guyot Marchant après son adaptation par Pere Miquel Carbonell. Nous avons vu qu'en 1449, un « Jeu de la Danse macabre » avait été interprété au palais de Bruges, ville alors sous tutelle bourguignonne. De même, nous savons que la célèbre Danse parisienne était portée à la scène lors de périodes de pénitence, comme Carême, et des représentations s'effectuaient dans les églises et autres édifices religieux en

⁴²⁹ Víctor INFANTES DE MIGUEL, *op. cit.*, p. 264.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 266.

payant des acteurs itinérants⁴³¹. Des mises en scène macabres, basées sur *La Dança catalane*, étaient représentées dans des banquets de noce : en effet, lors du sacrement marital, la mort représente un adversaire et un obstacle aussi imprévisible qu'obligatoire, ce qui pouvait probablement renforcer l'aspect symbolique de l'union⁴³². Ainsi, l'œuvre parisienne ayant voyagé jusque dans la péninsule Ibérique – comme nous l'avons attesté avec la traduction de Carbonell –, voyons quelles cérémonies populaires catalanes exprimaient ce sentiment de mort lors de festivités rituelles.

Depuis le Moyen Âge tardif, la Catalogne possède une véritable tradition cérémonielle liée à la mort. On atteste de l'existence de cérémonies processionnelles de mort qui ont perduré dans de nombreuses localités catalanes : Verges, Ripoll, Beget, Sant Feliu de Pallerols, Les Planes d'Hostoles, Cadaqués, Perpignan et Rupia⁴³³. En ces lieux s'observait donc une procession de mort profane durant la semaine sainte (à l'exception de Ripoll et Cadaqués, où la fête se déroulait pendant Carnaval. La plupart de ces cérémonies ont disparu avec le temps⁴³⁴, la dernière en date étant la *dança* de Rupia qui a connu sa dernière représentation en 1935⁴³⁵ (carte 2). On pourrait expliquer ce phénomène isolé, en comparaison avec les autres contrées de la Péninsule, par le fait que la région a été le premier territoire ibérique à avoir été intégré à la culture christiano-carolingienne d'Europe, dans ce qui s'appelait alors « *Europa vel Regnum Caroli* ». Effectivement, déjà au IX^e siècle, ce qui était alors la Marche hispanique (zone directement liée à l'Empire carolingien) connaissait les drames liturgiques romains⁴³⁶.

C'est ainsi que dès le XIV^e siècle, nous pouvons retrouver une trace de la danse processionnelle du jeudi saint de Verges, dans la province de Gérone. La première mention de la représentation aurait été faite en 1333 dans la chronique d'un moine d'Ullà, près de Verges, qui considère cette date comme le « *mal any primer* » – « première mauvaise année »⁴³⁷. Le premier document qui la recense officiellement est un permis ecclésiastique qui en parle comme la *Processó de costum*, en 1666⁴³⁸.

⁴³¹ Herbert GONZÁLEZ ZYMLA, *art. cit.*, p. 32.

⁴³² *Ibid.*

⁴³³ Jordi ROCA I ROVIRA, *La processó de Verges*, (1^{ra} ed. 1986), 2^a ed. revisada i ampliada Girona : Diputació de Girona, Caixa de Girona, Ajuntament de Verges, Patronat de la Processó Dijous Sant, 1997, p. 4-5.

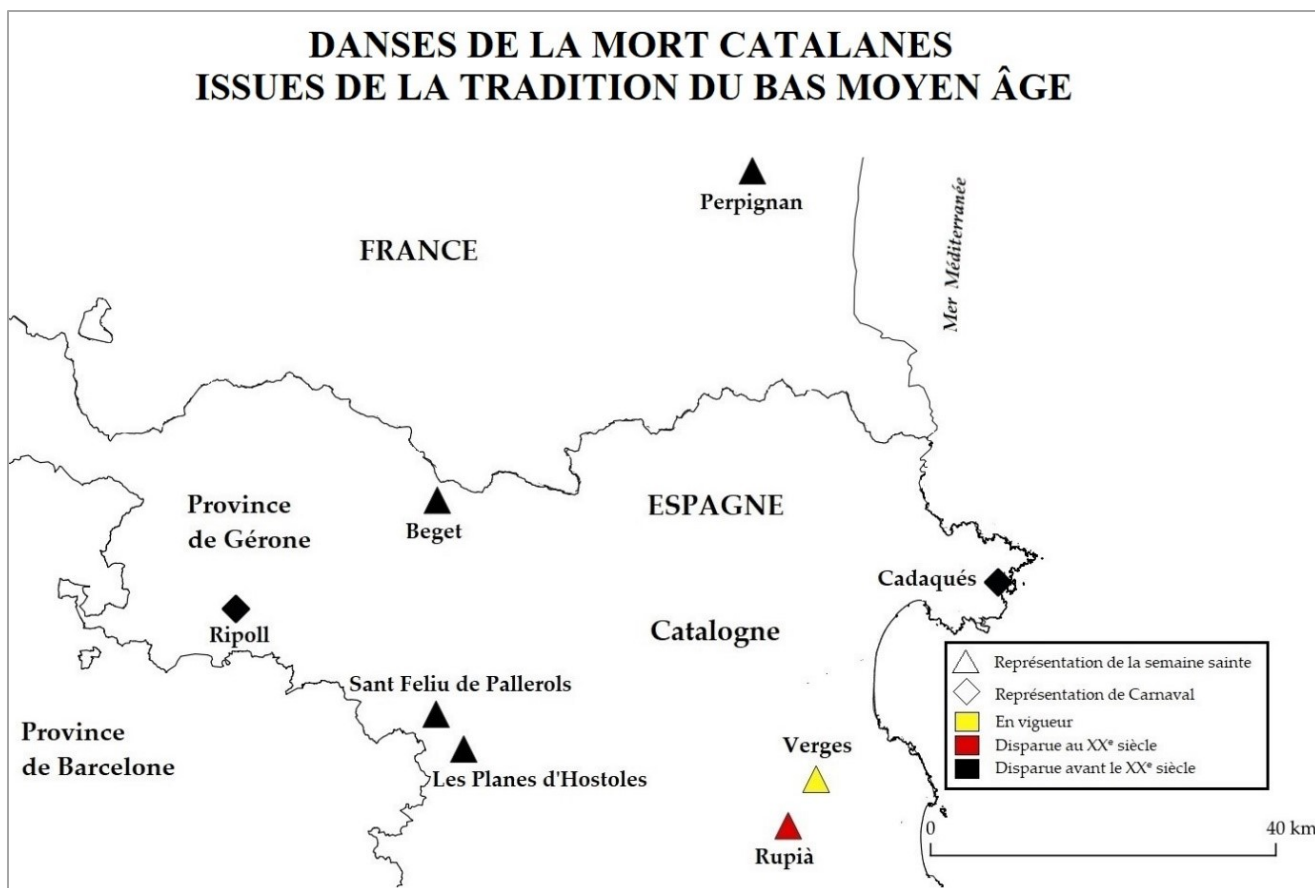
⁴³⁴ Retenons que nous ne parlons ici que des cérémonies issues de la tradition médiévale ; à Manresa, dans la province de Barcelone, une « nouvelle » Danse de la mort est apparue dans les années 1950.

⁴³⁵ Jordi ROCA I ROVIRA, *op. cit.*, p. 7.

⁴³⁶ Jesús Francisc MASSIP I BONNET i Anika Lenke KOVÁCS, *op. cit.*, p. 27.

⁴³⁷ Jordi ROCA I ROVIRA, *op. cit.*, p. 6.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 7.



Carte 2 : Danses de la mort catalanes issues de la tradition du bas Moyen Âge (carte réalisée par l’auteur de cette thèse).

La procession de Verges est représentée chaque jeudi saint depuis le bas Moyen Âge, et ce jusqu’à aujourd’hui. Elle se déroule en plusieurs parties : la première est une œuvre théâtrale narrant la Passion du Christ et sa mise en croix ; ce n’est que lorsque le personnage qui interprète le rôle de Jésus est condamné par Ponce Pilate que peut commencer la procession funèbre (fig. 37). Se mêlent ainsi, durant une partie de la nuit, adultes et enfants déguisés en cadavres. La danse rituelle exécutée par les squelettes se divise en trois temps – une position initiale annonçant un mouvement, puis ce même mouvement giratoire (fig. 38) et enfin, la récupération de la position de base⁴³⁹. Le bal funèbre est mené dans l’obscurité, à la lumière des torches, par deux groupes s’avançant depuis la Plaça Major de Verges jusque dans les rues, suivant le cortège du Christ en direction de l’église Sant Julià i Santa Basilissa :

⁴³⁹ *Ibid*, p. 33.

- un premier groupe de cinq danseurs disposés en forme de croix (fig. 39), portant des instruments symboliques, chacun ayant sa propre particularité. *El capdanser* (le meneur, plus expérimenté) est surnommé *la Dalla* (la Faux), en raison de l'accessoire hautement évocateur qu'il porte avec lui – anciennement, l'interprète de *la Dalla* personnifiait la mort à lui seul au sein de cette procession⁴⁴⁰. Puis vient *el banderer* (le porte-drapeau, fig. 40) qui fait office de « centre de gravité » de la troupe, portant le drapeau sur lequel sont inscrits deux adages chrétiens médiévaux populaires : du côté droit, peut se lire le sinistre « *Lo temps és breu* » (« Le temps est bref », en vieux catalan) et la locution latine « *Nemini parco* » que nous avons déjà vue inscrite sur les fresques du couvent de Sant Francesc, à Morella⁴⁴¹.

Ces deux personnages sont les deux seuls squelettes adultes du cortège. Sur les extrémités latérales se situent *els platets*, qui portent chacun une assiette de cendres – rappelant ainsi la Genèse et l'idée selon laquelle nous ne serons que néants une fois morts : « c'est à la sueur de ton visage que tu mangeras du pain, jusqu'à ce que tu retournes dans la terre, d'où tu as été pris : car tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière » (Ge., 3 : 19)⁴⁴². Les *platets* se meuvent en parallèle, formant les bras de la croix. Enfin, le dernier squelette, appelé « *el rellotge* » (l'Horloge), moins jeune que les *platets*, agit en miroir avec le *banderer*, et reste placé à la fin du cortège, derrière : il indique aléatoirement, de l'index droit, une heure sur l'horloge qu'il tient à la main, renforçant l'idée de l'heure imprévisible de la mort⁴⁴³.

- un deuxième groupe de marcheurs se contente d'avancer selon le rythme du tambour ; parmi eux, un joueur de tambour, *el Tabal*, est traditionnellement le protagoniste le plus âgé⁴⁴⁴. Il marque le pas, les autres se contentant d'illuminer le chemin avec des torches.

⁴⁴⁰ *Ibid*, p. 34.

⁴⁴¹ Cf. fig. 33 *supra*.

⁴⁴² *La Sainte Bible*, *op. cit*, Ancien Testament, Ge., 3 : 19, p. 2.

⁴⁴³ Jordi ROCA I ROVIRA, *op. cit*, p. 40.

⁴⁴⁴ *Ibid*, p. 42.

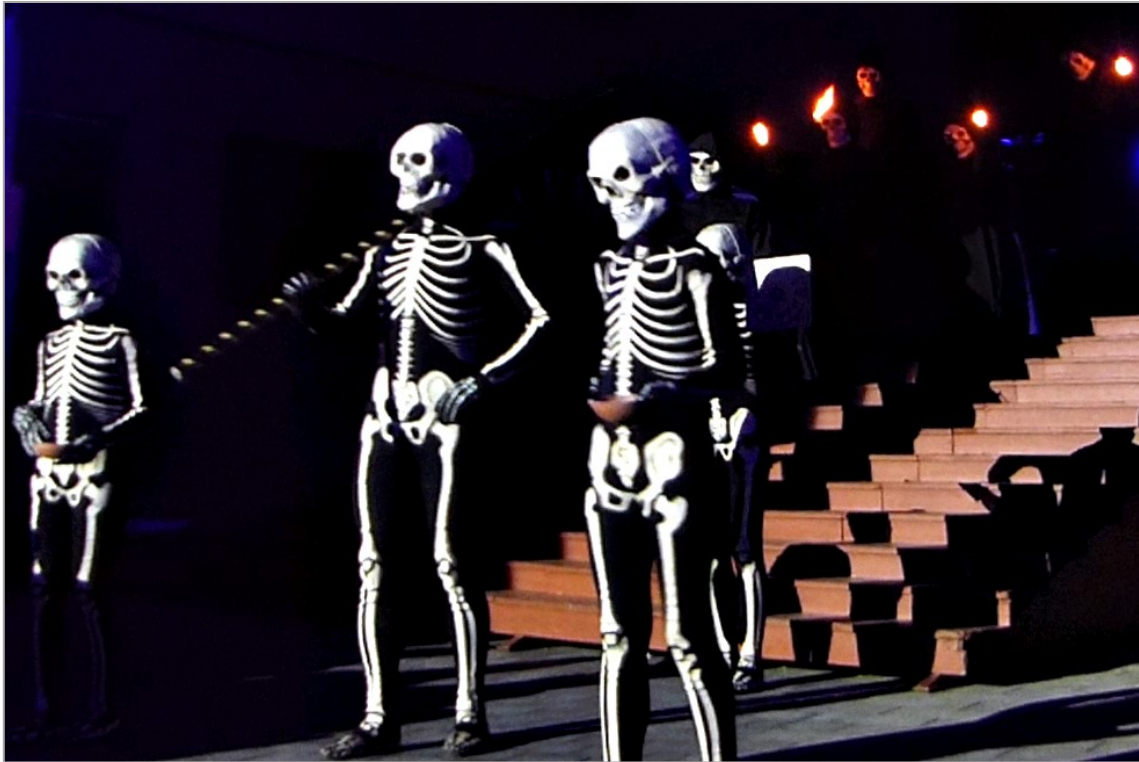


Figure 37 : Première procession (les *platets* sur les extrémités du cortège), disposition des deux groupes (le *Tabal* et le deuxième groupe de marcheurs portant des tuniques), Procession du Jeudi saint de Verges, 2019 (cliché de l'auteur de cette thèse).



Figure 38 : Mouvements de danse, Procession du Jeudi saint de Verges, 2019 (cliché de l'auteur de cette thèse).



Figure 39 : Disposition en croix (la *Dalla* de dos, reconnaissable à la faux, le *banderer* au centre),
Procession du Jeudi saint de Verges, 2019 (cliché de l'auteur de cette thèse).



Figure 40 : Le *banderer* portant l'inscription « *Nemini parco* », Procession du Jeudi saint de Verges, 2019
(cliché de l'auteur de cette thèse).

Les premières chroniques faites de la *Processó* de Verges, au XV^e siècle, décrivaient la Mort comme un personnage portant un vêtement qui semblait être sa propre peau, avec une tête de squelette et qui, faisant mime de saisir les personnes qui se trouvaient à proximité d'elle, provoquait une sensation horrible⁴⁴⁵. Un siècle plus tard, on relate son apparence de la sorte : « *vestida toda de negre, amb ossos pintats, i màscara de calavera* »⁴⁴⁶. À l'origine de la représentation de ces spectacles, comme c'était le cas à Rupjà, les protagonistes des processions revêtaient des maillots de deux pièces en guise de déguisement macabre⁴⁴⁷.

La particularité de la *Processó* de Verges est qu'elle a pu parvenir jusqu'à nous de manière tangible, comme le sont tous les arts vivants, bien qu'étant une tradition médiévale vieille de plusieurs siècles. Ainsi, même si nous l'analysons rétrospectivement, elle fait montre d'un héritage macabre encore présent dans la culture catalane d'aujourd'hui, en ce qu'elle témoigne de nombreux codes et d'autant de symboles liés aux représentations de la mort de l'Occident médiéval. Nous validons entièrement l'affirmation de Víctor Infantes de Miguel selon laquelle la cérémonie est un excellent exemple de syncrétisme entre le théâtre religieux et la danse profane⁴⁴⁸ – la procession gardant tout de même une structure scénique respectueuse du dogme chrétien, avec le cortège regagnant l'église à la fin de la fête.

Par conséquent, nous pourrions considérer que *La Dança de la mort* a été une immense source d'inspiration dont s'est abreuvé la longue tradition séculaire de Verges⁴⁴⁹, et ce, peut-être même dès l'origine de la fête (*a priori* contemporaine de l'adaptation de Pere Miquel Carbonell, voire antérieure). Il est vrai qu'outre *La Dança general de la Muerte* qui, comme nous l'avons analysé, présente nombre d'indices quant à une probable scénographie, son homologue catalano-française *La Dança de la mort* comporte, elle, une dramaturgie certaine : la Mort s'adresse à ses convives, les invitant à danser un *contrapàs*, comme si elle devenait un maître de danse qui viendrait s'assurer du bon déroulement de la chorégraphie, dans une procession appelant au repentir⁴⁵⁰.

Attardons-nous sur un détail particulier : le titre de l'œuvre *La Dança*, qu'elle soit catalane ou castillane, ne fait référence à aucune danse précise – au contraire de la notion de *Ball*, qui indique la cérémonie et non le mouvement⁴⁵¹. Peut-être est-ce là une indication que plusieurs danses ont pu être interprétées à cette époque, se métissant probablement les unes et

⁴⁴⁵ *Ibid*, p. 48.

⁴⁴⁶ *Ibid* (« toute vêtue de noir, avec des os peints, et un masque de squelette ». La traduction est nôtre.).

⁴⁴⁷ *Ibid*.

⁴⁴⁸ Víctor INFANTES DE MIGUEL, *op. cit*, p. 287.

⁴⁴⁹ *Ibid*, p. 284.

⁴⁵⁰ Jesús Francesc MASSIP I BONNET y María MORRÁS, *art. cit*, p. 451.

⁴⁵¹ *Ibid*, p. 455.

les autres dans un amalgame de codes et de traditions. Jesús Francesc Massip i Bonnet et María Morrás citent par exemple, en plus du *contrapàs* ou de la *sardana* déjà évoquées, une danse appelée « à la française », une autre « deux par deux » et une dernière « un pas en avant et un pas en arrière » –, qui peut être mise en relation avec la *morisca*⁴⁵². Notons qu’aussi bien la *sardana* que la *morisca* montrent indubitablement ce syncrétisme culturel entre le monde arabo-musulman et le christianisme, caractéristique de la Péninsule.

En dehors de Verges, qui semble être un cas particulièrement brillant et rare de maintien d’une longue tradition macabre, nous pouvons mentionner d’autres fêtes péninsulaires liées au cycle christique, quoique de bien moindre importance, comme les *ejercicios penitenciales* du vendredi saint à Aguilar de Bureba (près de Bribiesca, province de Burgos) ou la *danza de Nuestra Señora de la Hoz* à Guadalajara⁴⁵³. Des processions analogues et liées à la représentation de la Passion du Christ existent encore, comme celles d’Olesa de Montserrat, d’Esparreguera, ou d’Ulldecona, et pourraient puiser leurs racines dans le bas Moyen Âge⁴⁵⁴. Dans le Pays valencien, à la fin du Moyen Âge, nous pouvons trouver l’existence de la danse *del Veltatori* (anciennement nommée *ball d’albaet*) cérémonie funéraire exécutée en l’honneur d’un *albat*, enfant mort autour de l’âge de sept ans, et qui consistait en une véritable fête⁴⁵⁵. Enfin, nous pouvons citer une chanson populaire de la fin du Moyen Âge, *La mort i la donzella*, comme un autre exemple de représentation similaire qui était à la fois dansée et mimée⁴⁵⁶, potentielle preuve de l’association entre le sacré et le profane qui allaient tous deux être réunis par la mort à la fin du Moyen Âge.

3.2.5. Autres Danses macabres : les œuvres disparues

En conclusion de ce corpus de l’art macabre hispanique, nous nous devons de rappeler les œuvres qui ont été emportées par le temps, et qui ont pu contribuer à la pensée erronée selon laquelle la péninsule Ibérique n’avait que très peu participé au développement du genre. Signalons que c’est pourtant en Espagne que nous trouvons la seule représentation connue, à ce jour, de Danse macabre sculptée (fig. 41) sur un chapiteau de l’actuelle maison Estorch à

⁴⁵² *Ibid.*

⁴⁵³ Víctor INFANTES DE MIGUEL, *op. cit.*, p. 287.

⁴⁵⁴ Francisco Javier FERNÁNDEZ CONDE, *op. cit.* (2011), p. 342.

⁴⁵⁵ Fermín PARDO i José Ángel JESÚS-MARÍA, *La música popular en la tradició valenciana*, València : Institut Valencià de la Música, 2001, p. 410.

⁴⁵⁶ José ROMEU I FIGUERAS, *op. cit.*, p. 199.

Gérone, un édifice privé construit en 1873 et qui contient un ensemble architectural provenant de l'ancien couvent franciscain⁴⁵⁷ (détruit au début du XIX^e siècle), selon Jesús Francesc Massip i Bonnet et Anika Lenke Kovács⁴⁵⁸. Une fois de plus, nous pouvons souligner le fait que c'est dans un environnement franciscain qu'une œuvre macabre hispanique est recensée. Celle-ci représente neufs Vifs enlacés par la Mort, comme nous pouvons le voir via le croquis narratif réalisé par Jesús Francesc Massip i Bonnet (fig. 42)⁴⁵⁹ : le pape, l'empereur, le roi, le cardinal, le chevalier, le magistrat, le jeune homme et la femme⁴⁶⁰. Nous nous trouvons à nouveau devant une Danse circulaire, non pas des Morts mais de la mort, dans des codes analogues à la configuration de l'œuvre de Morella, notamment l'élément de danse⁴⁶¹. Cette sculpture était donc, dans l'ancien couvent franciscain, une partie de l'ensemble architectural consacré à l'*Apocalypse*, comme l'atteste un deuxième chapiteau représentant saint Michel, la Résurrection des Morts et le Pesage des Âmes lors du Jugement dernier (fig. 43). Voici une preuve supplémentaire de la connexion évidente entre l'art macabre et la préoccupation des Franciscains pour la fin des temps, appelant ainsi au repentir. De même, nous remarquerons la configuration esthétique propre à une même zone historique, à savoir les Pays catalans et l'Aragon, les fresques du couvent de Sant Francesc à Morella étant directement connectées stylistiquement et conceptuellement aux chapiteaux macabres et apocalyptiques de Gérone.

⁴⁵⁷ L'architecte restaurateur de la maison Estorch affirme que l'ensemble, constitué de quatre chapiteaux, provenait du château voisin de Cartellà. Jesús Francesc Massip i Bonnet et Anika Lenke Kovács émettent une autre possibilité en se basant sur les ressemblances stylistiques et les similitudes architecturales entre les reliefs de l'actuelle maison Estorch et ceux conservés au Musée d'Art de Gérone, provenant *de facto* de l'ancien couvent franciscain construit entre le XIII^e et le XV^e siècle. Nous validons entièrement cette théorie. Cf. Jesús Francesc MASSIP I BONNET et Anika Lenke KOVÁCS, *art. cit.*, p. 94.

⁴⁵⁸ Jesús Francesc MASSIP I BONNET et Anika Lenke KOVÁCS, *art. cit.*, p. 94.

⁴⁵⁹ Jesús Francesc MASSIP I BONNET y Anika Lenke KOVÁCS, *op. cit.*, p. 477.

⁴⁶⁰ Jesús Francesc MASSIP I BONNET, *art. cit.* (2009), p. 21.

⁴⁶¹ Jesús Francesc MASSIP I BONNET et Anika Lenke KOVÁCS, *art. cit.*, p. 96.



Figure 41 : Chapiteau de la Danse de la mort (provenant de l'ancien couvent franciscain de Gérone), maison Estorch, Gérone, Catalogne, XV^e siècle.



Figure 42 : Séquence narrative du chapiteau de la Danse de la mort de la maison Estorch, XV^e siècle (réalisé par Jesús Francesc Massip i Bonnet et Anika Lenke Kovács).



Figure 43 : Chapiteau représentant la Résurrection des Morts et le Pesage des Âmes lors du Jugement dernier (provenant de l'ancien couvent franciscain de Gérone), XV^e siècle, objet conservé num. 133, Musée d'Art de Gérone, Gérone, Catalogne.

Tel que nous l'avons déjà avancé, ce n'est non pas dans son abondance que l'art macabre ibérique s'est singularisé mais bel et bien dans son originalité et son hétérogénéité. Ainsi, même les œuvres peu connues de leur époque ont pour certaines parcouru les siècles jusqu'à nous et, grâce aux empreintes qu'elles ont laissées, s'ancrent profondément dans cette tradition artistique et culturelle. Nous terminerons donc cette section en citant ces œuvres de mort qui n'ont malheureusement pas résisté à l'épreuve du temps, mais dont nous connaissons l'existence.

En 1911, l'historien Juan Iturralde y Suit, se basant sur un écrit administratif de la Chambre des Comptes de Navarre daté de l'an 1521, a fait état d'une Danse macabre peinte sur les murs du cloître du couvent de Santa Eulalia à Pampelune, comme le mentionne ledit document⁴⁶². Dans cette œuvre, la Mort est un personnage de dialogue qui s'adresse de manière impitoyable aux membres de son assistance, ecclésiastiques et laïcs s'enorgueillissant chacun

⁴⁶² Juan ITURRALDE Y SUIT, « La Danza de Animalias y la Danza Macabra del Convento de Santa Eulalia de Pamplona », in : *Boletín de la comisión de monumentos históricos y artísticos de Navarra*, 1911 (II), n° 6, Pamplona : Imprenta Provincial, p. 79-89., p. 85.

d'un élément de sa propre vie, rappelant ainsi les *vanitas* terrestres : la Mort s'empresse alors de les rappeler à l'ordre, et de les inviter aux bonnes œuvres et au repentir. Le personnage semble encore plus effrayant que celui de *La Dança general*, par les menaces successives qu'elle adresse à ses interlocuteurs. Le document de 1521 mentionne également une représentation de saint Michel et du Pesage des âmes, élément iconographique récurrent depuis le Moyen Âge central. Toutefois, cette association nous permettrait d'émettre l'idée selon laquelle la Mort, dans le genre macabre, acquerra à la fin du Moyen Âge des caractéristiques encore plus épouvantables : elle n'est plus un état naturel, et devient un personnage autonome, cruel, et synonyme d'enfer à elle-seule.

Cette pièce *a priori* monumentale devait sans doute avoir une configuration inédite, avec un personnage central de la Mort et d'autres « *figuras de muertes con coronas* »⁴⁶³. Sur les murs, l'on pouvait voir l'inscription suivante (qui n'est pas sans rappeler la légende des trois Morts et des trois Vifs) : « *Tales fuemos como vos / Tales sereis como nos* »⁴⁶⁴. La Mort, elle, guidait sa danse en suivant cet adage : « *Pues conmigo entrareis en la danza / Perdereis del mundo la esperanza* »⁴⁶⁵. Restent deux figures d'enfants, dont l'un agonisant, qui disait « *Fuerte fué la nuestra suerte / Que á todos nos lleva la muerte* »⁴⁶⁶.

Si nous ignorons à quelle époque exacte fut réalisée cette Danse macabre, il est probable qu'elle ait vu le jour à la fin du XV^e siècle quand, tel que nous l'avons analysé, l'image du personnage anthropomorphe de la Mort se dotait d'attributs de plus en plus terribles. Le couvent fut détruit à cause des guerres entre Navarre et Royaume de France, comme l'indique son testament administratif de 1521.

Mais l'exemple le plus probant reste celui qui nous est transmis grâce à un classique de la littérature médiévale hispanique : la Danse macabre du couvent de San Francisco à León. Ainsi, dans le *Corbacho* – œuvre également connue sous le nom de *Reprobación del amor mundano o Arcipreste de Talavera* –, une mention très précise est faite d'une Danse macabre peinte au sein de la cathédrale de León (détruite au XVII^e siècle). L'auteur du *Corbacho* écrivait ceci en 1438 :

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁶⁴ *Ibid.*

⁴⁶⁵ *Ibid.*

⁴⁶⁶ *Ibid.*

*Asý que non diga ninguno : 'yo vi la Muerte en figura de muger, en figura de cuerpo de ome, en que fablava con los reyes, etc.', como pintada está en León, que aquello es fección contra natura.*⁴⁶⁷

À nouveau, nous n'avons aucune indication sur l'époque de création de ladite Danse, ni sur son créateur, bien que des théories aient fait du peintre bourguignon Nicolas Francés l'auteur des fresques macabres (l'artiste s'étant établi à León en 1434)⁴⁶⁸. Un élément doit tout de même nous interpeller : les caractéristiques hermaphrodites du personnage de la Mort (« *la Muerte en figura de muger, en figura de cuerpo de ome* ») que nous avons déjà relevées dans notre partie consacrée à *La Dança general*⁴⁶⁹. Toutefois, il est également possible que l'auteur du *Corbacho* ait décrit les protagonistes d'une Danse hiérarchique, et donc composée d'hommes et de femmes dansant en miroir avec leur propre corps trépassé. Il reste cependant une représentation de mort dans le cloître de la cathédrale de León, en très mauvais état, et dont on ignore malheureusement si elle est liée à la Danse macabre disparue (fig. 44).



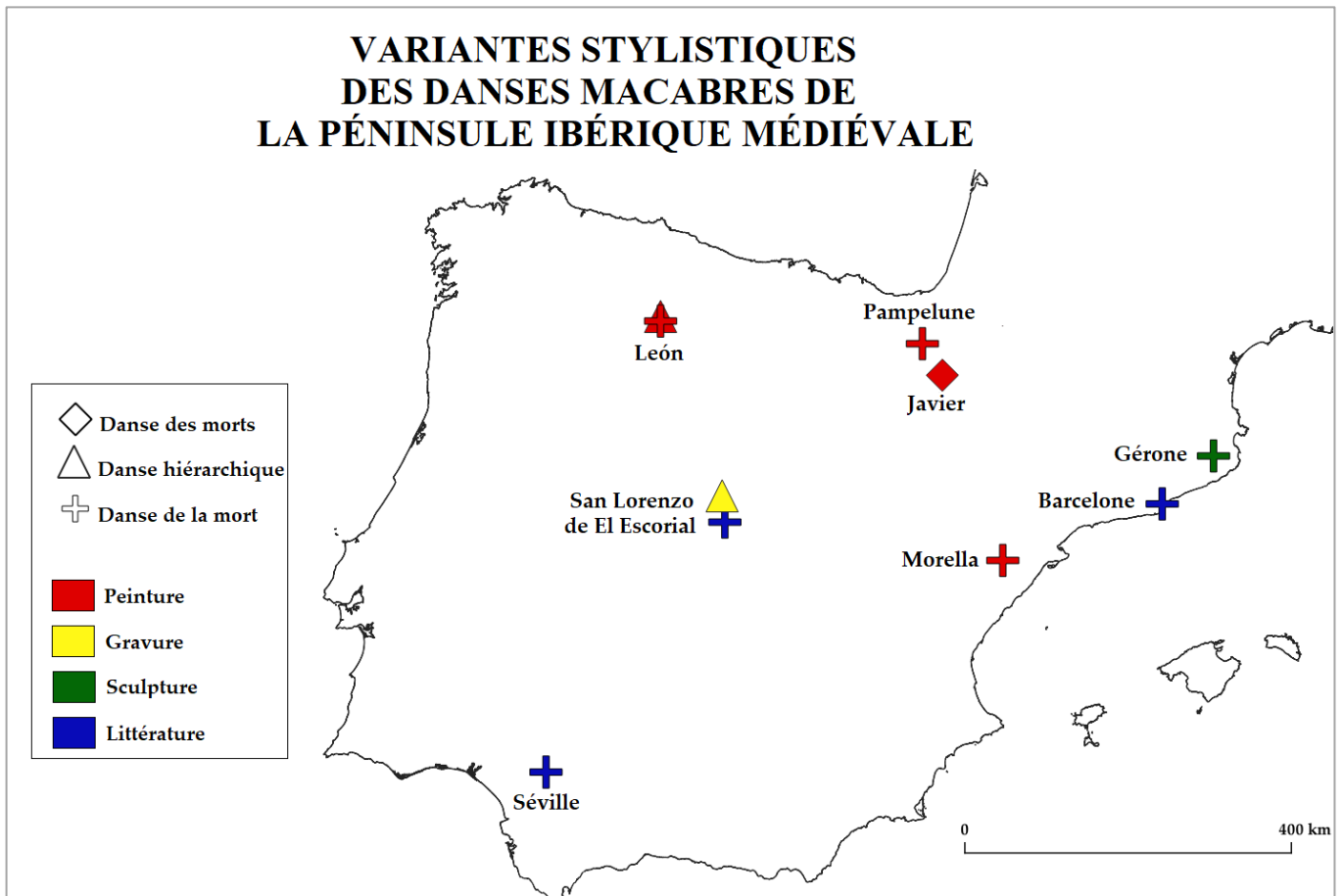
Figure 44 : Possible Danse macabre (attribuée à Nicolás Francés), cloître de la cathédrale de Santa María de Regla, León, Castille-et-León, XV^e siècle.

⁴⁶⁷ Alfonso MARTÍNEZ DE TOLEDO (Arcipreste de Talavera), (XIV^e siècle), *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, edición, introducción y notas de Joaquín GONZÁLEZ MUELA (ed.), Madrid : Editorial Castalia, 1970, p. 246.

⁴⁶⁸ Ángela FRANCO MATA, « Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las danzas de la muerte medievales en España », in : *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 2002, n° 20, Madrid : Ministerio de Cultura , p. 173-214, p. 202.

⁴⁶⁹ Cf. *supra*.

Aussi, à la lumière de ce chapitre et de toutes les données collectées jusqu'à présent, pouvons-nous proposer une carte des différentes Danses macabres de la péninsule Ibérique, ainsi que leurs variantes esthétiques (carte 3).



Carte 3 : Variantes stylistiques des Danses macabres de la péninsule Ibérique médiévale (carte réalisée par l'auteur de cette thèse).

A la lumière de notre étude, il nous est désormais acquis que le sentiment de mort s'est considérablement développé au fil des siècles dans les royaumes hispaniques du bas Moyen Âge. L'art macabre endossait alors le rôle d'une expression aboutie des représentations de mort. Comme nous l'avons expliqué, jamais celle-ci n'avait été rendue aussi explicite qu'avant la consolidation du genre, l'horreur du trépas et de la « *mors certa* » s'imprimant dans les visions et les mémoires des sociétés.

À présent, nous pouvons légitimement nous interroger sur deux éléments en particulier : premièrement, quelle fut l'empreinte de cette nouvelle expression dans les mentalités de

l'époque, et deuxièmement, quelles étaient les fonctions du courant macabre qui allait s'emparer des couvents et des églises à partir du XV^e siècle. Était-ce la totalité de la civilisation hispanique naissante qui était tournée vers le sentiment macabre ? L'Espagne était-elle un territoire entièrement soumis au pouvoir de l'image de mort, ou bien l'utilisait-elle ?

Dans le cas qui nous occupe, il est à noter que le thème macabre a parfois côtoyé le pouvoir politique – et nous en avons brièvement eu une illustration avec l'œuvre catalane de Pere Miquel Carbonell, qui avait adapté la *Danse macabre* française à la vie courtoise barcelonaise. Mais l'événement archivistique le plus remarquable que nous connaissons est celui du *Joch o entremès de la Mort*, survenu quelques décennies auparavant.

En 1412, Ferdinand d'Antequera est accueilli en triomphe à Barcelone en tant que nouveau roi de la Confédération catalano-aragonaise, et une mise en scène appelée *Joch o entremès de la Mort* fut réalisée en son honneur ; celle-ci constitue le tout premier témoignage sourcé d'une apparition de la mort en spectacle dans les royaumes ibériques⁴⁷⁰. Il se pourrait que l'idée de l'événement ait un lien avec un nouvel épisode de peste qu'avait connu la région en 1410⁴⁷¹. Le « jeu » macabre plut tellement au monarque que celui-ci demanda qu'il soit représenté de nouveau lors d'un banquet qui célébrait son couronnement, le 11 février 1414 dans la ville de Saragosse. Durant cette scène, un acteur interprétait le personnage effrayant de la Mort, descendant du ciel à la manière d'un ange venu s'emparer des personnes conviées à la fête – parmi lesquelles se trouvaient probablement les infants d'Aragon⁴⁷² (soit les fils et filles de Ferdinand d'Antequera et d'Éléonore d'Albuquerque dont parle Jorge Manrique à la strophe XVI de *Coplas por la muerte de su padre*)⁴⁷³. Jesús Francesc Massip i Bonnet rapporte, dans un article consacré aux spectacles vivants macabres dans l'Aragon de cette fin de Moyen Âge, un témoignage extrêmement important et contemporain de ce couronnement, présent dans la chronique *Historia de la vida y hechos del muy alto y esclarecido Rey don Fernando el I de Aragón, tutor del rey don Juan el II de Castilla*, de l'évêque Álvaro García de Santa María :

[...] *E acavado de dezir el ángel luego se rrebolyeron los çielos, e en medio de la sala salió una nuve en la qual venía la Muerte, la quale era muy fea, llena de calaveras e culebras e galápagos; e venía en esta guisa: un hombre vestido en baldreses amarillos justos al cuerpo que paresçia su cuero, e su cabeça era una calavera e un cuero de baldrés toda descarnada syn*

⁴⁷⁰ Jesús Francesc MASSIP I BONNET, *art. cit* (2009), p. 16.

⁴⁷¹ Jesús Francesc MASSIP I BONNET, « Huellas de Oriente en las representaciones macabras de la Europa medieval: el caso catalán », in : *Centro de Estudios Medievales y Renacentistas, Cuadernos del CEMYR*, 2011, (19), San Cristóbal de La Laguna : Universidad de La Laguna, p. 137-161, p. 142.

⁴⁷² Jesús Francesc MASSIP I BONNET, *art. cit* (2009), p. 17.

⁴⁷³ Jorge MANRIQUE (XV^e siècle), *op. cit*, p. 55.

*narizes e syn ojos que pareçia muy fea e muy espantosa, e con las manos faziendo semejanças a todas partes las manos que [pareçia] llamava a unos e a otros [por la sala]. E acavado esto de fazer, la nube tornóse a los çielos...*⁴⁷⁴

Attardons-nous quelques instants sur cette description si terrifiante du personnage de la Mort. Celle-ci présente des caractéristiques analogues à la « *signora* » des Triomphes italiens. Outre les symboles évoquant clairement le péché, comme les serpents, nous pouvons penser que la couleur jaune du costume scénique rappelle le teint du putréfié. J. F. Massip i Bonnet estime que cette apparence est très similaire à celle du personnage de la Mort dans la procession du *Ballo dei diavoli* à Prizzi, en Sicile⁴⁷⁵ (fête populaire célébrée à Pâques, et ce probablement depuis le bas Moyen Âge). Rappelons que la Sicile faisait alors partie de la Couronne d’Aragon à l’époque où le *Ballo* a pu voir le jour.

Également, la mention de « l’ange » faite par García de Santa María peut nous renvoyer à une image populaire de la Mort influencée par la figure judéo-chrétienne de l’Ange exterminateur de l’*Apocalypse*, que nous avons évoqué antérieurement. La Mort, descendant du Ciel dans le *Joch o entremès de la Mort*, peut aussi bien s’apparenter à l’héritage hébraïque, chrétien ou musulman, qu’au Thanatos classique⁴⁷⁶ auquel *La Dança general* faisait écho. Toujours est-il que le récit fait par Álvaro García de Santa María égale en horreur la plupart des représentations artistiques de la Mort, qu’elles soient littéraires ou graphiques.

L’*entremès de la Mort* mis en scène pour la première fois en 1412 fut interprété au moins trois autres fois, selon les informations dont nous disposons jusqu’à aujourd’hui : la première lors de l’entrée de Ferdinand d’Antequera à Barcelone, la seconde pendant le banquet du 11 février 1414 organisé après son sacre, et la troisième durant les agapes du couronnement de la reine Eleonore d’Albuquerque, trois jours après son époux Antequera⁴⁷⁷. Lors de cette dernière représentation survint un moment particulièrement insolite, hautement significatif du sentiment de peur *a priori* recherché par les commanditaires de ce « jeu », comme le rapporte Álvaro García de Santa María dans sa même chronique. C’est ainsi que le bouffon du roi, Borra – surnom d’Antoni Tallander – fut l’objet d’une plaisanterie imaginée entre Ferdinand d’Antequera et le

⁴⁷⁴ Álvaro GARCÍA DE SANTA MARÍA (XV^e siècle), *Historia de la vida e echos del muy alto e esclarecido rey don Fernando el I de Aragon, tutor del rey don Juan el II de Castillo*, Ms. Esp. 104, BnF. Présent in : Jesús Francesc MASSIP I BONNET, *art. cit.* (2009), p. 17.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁷⁶ Jesús Francesc MASSIP I BONNET, *art. cit.* (2009), p. 18.

⁴⁷⁷ Álvaro GARCÍA DE SANTA MARÍA (XV^e siècle), *op. cit.* Présent in : Jesús Francesc MASSIP I BONNET, *art. cit.* (2009), p. 17.

duc de Gandie. Messire Borra fut tellement effrayé par l'apparence de la Mort qu'il en eut quelques répercussions physiques immédiates :

*E quando la Muerte sallió en la nube ante la mesa, comenzó Mosén Borra a dar bozes, e el Duque lo llevó allà de yuso, e la Muerte hechó la cuerda e atáronla al cuerpo al dicho Borra, e la Muerte lo guindó arriba. Aquí veríades maravillas de las cosas que Mosén Borra fazía, e del llorar e del gran miedo que le tomava; e subiendo fizo sus aguas en sus paños que corrió en las cabeças a los que de yuso heran, que bien tenía que lo llevavan al ynfierno, e el señor Rey miraba e obo grand plazer él e los que lo vieron. E Mosén Borra fue en poder de la Muerte a los çielos...*⁴⁷⁸

Terminons ces évocations de Ferdinand d'Antequera en illustrant comment les sphères politique et religieuse ont pu, à un moment de ce début de XV^e siècle, s'influencer l'une et l'autre, configurant ainsi un potentiel creuset macabre dans la civilisation hispanique. En effet, quelques mois après son couronnement et le jeu théâtral mortuaire interprété lors de son banquet, Ferdinand d'Antequera prit une décision capitale par rapport au Grand schisme d'Occident, en se réunissant avec le pape Benoît XIII et le prédicateur dominicain Vicente Ferrer. L'évangéliste Vicente Ferrer était un personnage à l'influence extraordinaire, prêchant dans de nombreuses contrées de l'Occident médiéval, jusqu'à devenir l'un des saints patrons de la ville de Valence. La rencontre entre Ferdinand d'Antequera et Vicente Ferrer eut lieu le 18 juillet 1414 dans la *sala de Profundis* du couvent de Sant Francesc, à Morella, dont nous avons déjà abondamment parlé en raison du trésor d'art macabre qu'il contient.

Par conséquent, en plus d'être le mausolée de la Danse de la mort majeure en Espagne, le couvent franciscain aura également été le théâtre de l'une des rencontres les plus décisives de l'histoire du christianisme ibérique. Cet élément historique peut très légitimement nous interroger : l'œuvre a-t-elle été réalisée à la suite de cette rencontre ? N'aurait-elle pas pu déjà orner les murs du couvent ? Il semble logique que si une telle œuvre existait au moment d'une entrevue aussi importante, de nombreuses mentions écrites en auraient été faites. Nous imaginons, plutôt, que la fresque a été exécutée à Sant Francesc après l'événement de juillet 1414, pour commémorer la rencontre extraordinaire qui avait eu lieu en ses murs. Vicente Ferrer pourrait justement être l'instigateur indirect de cette Danse de la mort, emmenant avec lui un manuscrit ou un objet mobile rapporté de l'un de ses nombreux voyages, et dans lequel une scène analogue aurait pu être représentée. Ajoutons, enfin, que l'image de la Mort dans la Danse

⁴⁷⁸ *Ibid.*

de Morella a pu être enrichie par les récits et les témoignages oraux du *Joch* qui avait été mis en scène seulement quelques mois auparavant.

Le bas Moyen Âge constitue indubitablement une période de convergence et d'influences mutuelles entre la classe politique et le pouvoir religieux chrétien. Alors que nous venons d'évoquer la présence d'une figure aussi illustre que Vicente Ferrer à Morella en 1414, il convient de mentionner l'élément qui nous paraît être le plus déterminant dans la consolidation de l'art macabre à la fin du Moyen Âge : les ordres mendiants.

Alors que les sermons des Franciscains insistaient fortement sur la charité que chaque usurier devait appliquer envers les plus démunis, il semble aujourd'hui acquis que les frères mendiants ont exercé une influence capitale non seulement sur les représentations de la mort, mais aussi sur leur utilisation. Ainsi, dans leur étude consacrée à la prédication de la mort par les Franciscains, Jesús Francesc Massip i Bonnet et Anika Lenke Kovács nous donnent l'exemple du prédicateur franciscain Joan Llobet qui, le vendredi saint de l'an 1460, mit en scène une pièce de théâtre dans la cathédrale de Majorque, laquelle représentait l'enfer comme « une gueule fermée par une toile noire et faite avec des cercueils »⁴⁷⁹. Cette représentation semble nous ramener à l'association de la Mort et de l'enfer, à l'instar de la Danse macabre disparue de Pampelune que nous avons évoquée. Nous savons également, à la lumière de nos résultats, que la plupart des œuvres macabres recensées en Espagne ont été réalisées dans des contextes franciscains – le plus probant étant la Danse de Morella, dans le couvent Sant Francisc. Jesús Francesc Massip i Bonnet et Anika Lenke Kovács de nous expliquer :

Les communautés franciscaines n'avaient pas seulement un intérêt spirituel envers les fidèles, mais [...] les couvents étaient souvent bénéficiaires de testaments de ceux qui, de cette façon, exprimaient leur gratitude envers les frères qui les avaient assistés pour « bien mourir »⁴⁸⁰.

Cette proposition fait parfaitement le lien avec les analyses d'Adeline Rucquoi que nous avons citées dans notre premier chapitre⁴⁸¹, lesquelles attestaient d'une angoisse grandissante du trépas et des tourments de l'enfer dans la Castille du Moyen Âge tardif, et de la nécessité pour les croyants d'accorder toute leur confiance envers les frères mineurs, en vue de leur préparation à une mort saine, spirituellement parlant. Tout ceci nous permet de poursuivre la

⁴⁷⁹ Jesús Francesc MASSIP I BONNET et Anika Lenke KOVÁCS, *art. cit.*, p. 92.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 94.

⁴⁸¹ Cf. *supra*, p. 51.

théorie d'Émile Mâle qui considérait que l'origine de la *Danse macabre* résidait dans l'intérêt d'un sermon mimé, pour « frapper les esprits »⁴⁸² et reproduire de manière théâtrale « les grandes vérités »⁴⁸³ :

[Un moine mendiant] expliquait d'abord que la mort était entrée dans le monde par la désobéissance de nos premiers parents, puis il montrait les effets de la malédiction divine. À son appel s'avançaient des figurants costumés en pape, en empereur, en roi, en évêque, en abbé, en soldat, en laboureur ; et chaque fois un être hideux surgissait, une sorte de momie enveloppée dans son linceul, qui prenait le vivant par la main et disparaissait avec lui. Bien réglée, la scène devait remuer profondément le spectateur. Les moines mendiants avaient éprouvé depuis longtemps l'effet des sermons mimés.⁴⁸⁴

Cette démonstration d'Émile Mâle nous permet de reprendre notre interrogation préalable : qui du texte ou de l'image macabre est apparu en premier ? Si nous ne possédons pas de réponse probante encore aujourd'hui, nul doute que le théâtre religieux a été son chaînon manquant le plus efficace. Nous voyons bien, ici, l'idée de mort et de peur de la damnation⁴⁸⁵, telle qu'elle était enseignée par les frères mendiants, reprenant avec eux les doctrines des Pères de l'Église. En ce sens, la prédication des Dominicains et des Franciscains, insistant sur une vie d'humilité extrême, avait pour but de prêcher l'aspect égalitaire devant la mort⁴⁸⁶. L'introduction du livre XIII de *La Cité de Dieu* d'Augustin est particulièrement explicite : à cause du péché, l'homme n'a d'autre alternative que le trépas. La mort est le fruit et la fille du péché, et c'est sur ce concept qu'insistaient les ordres religieux du bas Moyen Âge. Souvenons-nous de ces paroles prononcées par la Mort dans *La Dança general*, aux vers 165-166 : « *esto vos gano vuestra madre eua / por querer gostar fructa deuedada* »⁴⁸⁷.

Nous en revenons donc à cette nécessité de l'homme du bas Moyen Âge de « bien mourir » puisqu'il n'a pas le choix, message qui se cache derrière la consolidation de l'art macabre. Ainsi, figurer la Mort comme réalité immédiate aux yeux de tous, était un projet guidé par une idéologie de contrôle des mentalités et de la spiritualité chrétienne.

Cette position de l'Église, si elle empruntait au genre macabre son aspect terrifiant afin de répandre la bonne parole et de dicter une conduite morale à suivre pour les populations, peut toutefois apparaître quelque peu contradictoire. En effet, quid de l'attitude pieuse, calme et

⁴⁸² Émile MÂLE, *op. cit* (1922), p. 362.

⁴⁸³ *Ibid.*

⁴⁸⁴ *Ibid.*

⁴⁸⁵ Philippe ARIÈS, *op. cit*, p. 116.

⁴⁸⁶ Juan ITURRALDE Y SUIT, *art. cit*, p. 80.

⁴⁸⁷ *Danza general de la muerte* (XIV^e siècle), *op. cit*, p. 12.

sereine devant la mort – inévitable et non-éternelle, si uniquement terrestre – que le dogme chrétien avait imposé à partir du Moyen Âge tardif ? En d'autres termes, l'art macabre était-il une sensibilité légitimement chrétienne ?

Jean-Claude Schmitt a posé la question de l'intérêt de la représentation explicite de la mort, notamment à l'époque des grands épisodes de peste. Selon l'historien français, « les images qui contredisent la foi [pouvaient] être bannies »⁴⁸⁸ durant le bas Moyen Âge, ce qui semble nous apporter la confirmation que l'Église ne voyait pas d'un mauvais œil la prolifération de cadavres en putréfaction sur les murs des chapelles, des couvents ni des cathédrales, et que la classe ecclésiastique acceptait parfaitement lesdites représentations. Entendons bien que l'image, au sens médiéval, avait une signification infiniment plus complexe qu'actuellement, comme nous l'explique Jean-Claude Schmitt :

Au Moyen âge, le mot *imaginatio* désigne une fonction cognitive intermédiaire entre les sens corporels (dont en premier lieu le sens de vision : *visus*) et l'intelligence rationnelle (*mens, ratio*). C'est dans cette perspective que saint Augustin a donné des trois types de « visions » – corporelle, spirituelle et intellectuelle – une présentation systématique qui s'est imposée tout au long du Moyen Âge.⁴⁸⁹

En d'autres termes, selon la pensée médiévale, même s'il était possible que le sentiment macabre « graphique » ne corresponde pas à la doctrine religieuse, son message et sa portée ne contredisaient aucunement la foi chrétienne, ce qui permettrait d'expliquer cet apparent paradoxe : mieux encore, la prolifération d'images de mort confirmait le concept d'Augustin selon lequel seule l'âme n'était pas corruptible, en opposition au corps⁴⁹⁰.

Il n'en demeure pas moins que la vision du corps macabre, si elle devait inviter au repentir, pouvait provoquer l'angoisse et un sentiment d'impuissance face à la mort terrestre. Imaginons un seul instant la réaction d'un homme de l'Occident médiéval confronté à l'image de son propre cadavre, tel qu'il était représenté en peinture ; les chrétiens « se seraient reconnus mortels »⁴⁹¹, pour reprendre la belle expression d'Alberto Tenenti. Philippe Ariès a

⁴⁸⁸ Jean-Claude SCHMITT, *Le corps, les rites, les rêves, le temps : essais d'anthropologie médiévale*, Paris : Gallimard, 2001, p. 160.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 346.

⁴⁹⁰ Alberto TENENTI, *La vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle* (1^{ère} édition 1952), Paris : Éditions Allia, 2018, p. 119.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 61.

expliqué que la décomposition était « le signe de l'échec de l'homme »⁴⁹² : une fois de plus, l'attitude devant la mort était en train de changer dans les mentalités de l'époque.

En conséquence, plusieurs spécialistes de l'art macabre se sont interrogés sur cet aspect *a priori* contradictoire, et sur la nature même de ces représentations de la mort. Selon Fernando Martínez Gil – qui ne voit aucun lien entre la peste noire et l'art macabre⁴⁹³ – les *Danses* médiévales seraient un héritage évident du paganisme⁴⁹⁴, et les communautés mendiantes les instruments de diffusion d'un spectacle qui se voulait davantage didactique qu'esthétique⁴⁹⁵. Effectivement, ne négligeons pas l'aspect hautement symbolique de la représentation de cadavres qui, en tant qu'« images » – au sens augustinien que nous venons d'évoquer –, pouvaient constituer la passerelle mise en place pour accéder à un message beaucoup plus complexe que la simple contemplation explicite d'un corps décharné, effrayant et malsain. L'art macabre a ceci de particulier qu'en se focalisant sur la décomposition, il cherche en réalité à montrer au spectateur ce qui se passait sous terre et qui était alors, fatalement, « caché au vivant »⁴⁹⁶, c'est-à-dire les conséquences biologiques de l'existence du mortel, que celui-ci aurait pu choisir d'oublier, en opposition à l'immortalité de l'âme. D'autres experts tels qu'Alberto Tenenti et Ruggiero Romano sont particulièrement opposés à cette vision didactique de l'art macabre :

*Lo macabro no es un valor cristiano. Consiste, sobre todo, al principio, en un sentimiento de repulsa por la miserable suerte del cuerpo humano. [...] La muerte macabra adquiere un verdadero sentido cuando se la sitúa en la última etapa de una relación entre la muerte y la individualidad, movimiento lento que comienza en el siglo XI y que llega en el XV a una cima jamás alcanzada luego.*⁴⁹⁷

Nous réfuterons totalement cette vision selon laquelle le courant macabre n'est pas chrétien, au contraire : la mise en avant du corps pourri signifie inmanquablement une prise de conscience du chrétien sur son propre devenir et, donc, sur sa destinée auprès de Dieu.

Sans doute les épisodes douloureux du XIV^e siècle, pour ne pas dire désastreux, ont-ils considérablement accentué cette exagération de la misère du corps à une période où

⁴⁹² Philippe ARIÈS, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁹³ Fernando MARTÍNEZ GIL, *op. cit.*, p. 73.

⁴⁹⁴ *Ibid.*

⁴⁹⁵ *Ibid.*

⁴⁹⁶ Philippe ARIÈS, *op. cit.*, p. 109.

⁴⁹⁷ Ruggiero ROMANO y Alberto TENENTI, *Los fundamentos del mundo moderno: Edad media tardía, Renacimiento, Reforma*, traducción de Marcial Suárez, Madrid : Siglo veintiuno, 1971, p. 108.

commençait alors à régner un sentiment de catastrophisme qui aurait bouleversé à jamais l'attitude face à la mort, ainsi que sa représentation⁴⁹⁸. Il ne nous semble pas anodin, effectivement, que la réalisation de la plupart des œuvres macabres connues – de la péninsule Ibérique et de l'Europe occidentale en général – coïncide avec les épisodes successifs de peste. L'histoire a également pu montrer que le thème avait été comme « récupéré » à chaque nouvelle apparition de l'épidémie en Europe. Toutefois, la peur en était-elle ainsi renforcée ? Philippe Ariès eut une belle explication :

En pleine période macabre, on n'avait ni plus ni moins peur de la mort qu'auparavant, mais on considérait l'heure de la mort comme une condensation de la vie tout entière, avec sa masse de richesses tant temporelles que spirituelles. Et c'est là, dans le regard que chaque homme jetait sur sa vie, au seuil de la mort, qu'il a pris conscience de la particularité de sa biographie et par conséquent de sa personnalité.⁴⁹⁹

Il est sûr que nous pouvons parler de consolidation lorsque nous avons des preuves de l'impact culturel et moral du thème sur la civilisation de l'époque. Bien que nous ayons cité nombre d'œuvres étant parvenues jusqu'à nous, ainsi que des traditions séculaires héritées du sentiment macabre du Moyen Âge tardif, gardons avec *Don Quichotte* un dernier exemple de l'importance des Danses macabres non seulement sur leurs contemporains, mais également sur l'ensemble de la culture hispanique. Dans le tome II du chef-d'œuvre des lettres espagnoles (publié en 1615), au chapitre XI, Miguel de Cervantes fait figurer une Danse macabre littéraire, en ce que nous interpréterons comme une référence artistique à un thème qui venait de connaître son âge d'or et sa diffusion maximale. Durant la semaine sainte, le gentilhomme de la Manche et Sancho Panza rencontrent une charrette de comiques menée par Angulo el Malo⁵⁰⁰. C'est alors que la troupe se met à représenter l'auto-sacramental de *Las Cortes de la Muerte* – œuvre attribuée à Micael de Carvajal et Luis Hurtado de Mendoza, et mettant en scène la Mort⁵⁰¹, dont nous reparlerons abondamment dans la partie suivante de notre étude. Quelle meilleure illustration que l'œuvre magistrale de Cervantes pour montrer l'empreinte de l'art macabre sur la tradition hispanique ? Même l'idée de mort, présente chez Cervantes, semble héritée des plusieurs siècles de culture macabre littéraire, comme en attestent les vers de la première scène

⁴⁹⁸ Emilio MITRE FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁹⁹ Philippe ARIÈS, *op. cit.*, p. 103.

⁵⁰⁰ Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *op. cit.*, p. 623 et suivantes.

⁵⁰¹ *La danza de la muerte* (XIV^e siècle), códice de El Escorial, edición de Sabas MARTÍN (ed.), grabados de Holbein, Madrid : Miraguano, 2001, p. 135.

de *Los tratos de Argel* : « sólo el que bien muere / puede decir que tiene larga vida / y el que mal, una muerte sin medida. »⁵⁰².

Pour conclure ce chapitre, notons simplement que les Danses de la mort et l'art macabre en général préfiguraient quelque chose de totalement inédit à l'époque du bas Moyen Âge, qui faisait s'interroger l'être humain sur sa propre existence. La vision du corps décharné et l'exagération du caractère explicite de cette représentation correspondait parfaitement à l'idée de repentir et la nécessité de la bonne mort, héritée des Pères de l'Église, que les ordres mendiants et l'idéologie chrétienne véhiculaient en Europe et dans la péninsule Ibérique. Cette image misérable de l'homme en proie à l'horreur du temps, des vers et de la putréfaction, concluait la période médiévale et allait, au moment de la naissance des couronnes d'Espagne en cette fin de XV^e siècle, symboliser plus que jamais la vie terrestre et ses vanités, inutiles pour le chrétien en ce monde. C'est la raison pour laquelle l'art macabre, dans sa genèse puis son essor, a pu être chargé d'une certaine négativité qu'il faut toutefois relativiser aujourd'hui.

Les Danses de la mort auraient-elles sonné l'heure de la Renaissance espagnole, artistique et spirituelle ? Une chose est certaine : si l'expression macabre insistait sur les aspects les plus épouvantables de la mort, à savoir la caducité inévitable de l'homme, ce pouvait être aussi pour faire surgir un sentiment profond de foi en la vie terrestre⁵⁰³, autrement dit, d'amour pour l'existence. Alors que l'Espagne se consolidait politiquement, l'art macabre allait atteindre son apogée au sortir du Moyen Âge avec l'apparition de l'imprimerie, circulant abondamment dans la totalité de l'Europe. Les représentations de la mort ont perduré avec les mêmes codes, mais s'adaptant à de nouvelles thématiques toutes liées au trépas et à la bonne foi chrétienne, à savoir le Jugement dernier, l'enfer, ou bien la peur de l'Antéchrist. La diffusion du thème allait connecter encore davantage les différents territoires entre eux, grâce aux nouvelles techniques d'impression. L'Espagne nous en donne un exemple avec le *Libro del Anticristo* de Martin Martínez de Ampies, imprimé à Burgos en 1497. On peut y voir une Mort qui aurait acquis la somme de toutes les caractéristiques développées depuis le tournant du XIV^e siècle (fig. 45), devenant un standard universel : une Mort qui, comme l'indique son nouvel étendard, n'épargne

⁵⁰² Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *El Trato de Argel* (XVI^e siècle), edición, introducción y notas de Florencio SEVILLA ARROYO y Antonio REY HAZAS (eds.), Madrid : Alianza Editorial : Centro de Estudios Cervantinos, 1996, p. 21.

⁵⁰³ Alberto TENENTI, *op. cit.*, p. 122.

personne, ni l'individu chrétien, ni les puissants de ce monde, nous mettant tous à égalité devant le Créateur.

Nous venons d'évoquer la possibilité d'une renaissance. Un élément reste sûr : l'art macabre sera récupéré par les humanistes du XVI^e siècle, lui donnant ainsi un sens nouveau. Aussi, au gré du temps, des échanges entre différentes cultures et des adaptations à la spiritualité de chaque époque, l'idée de la mort a-t-elle continué à vivre dans l'Occident chrétien.

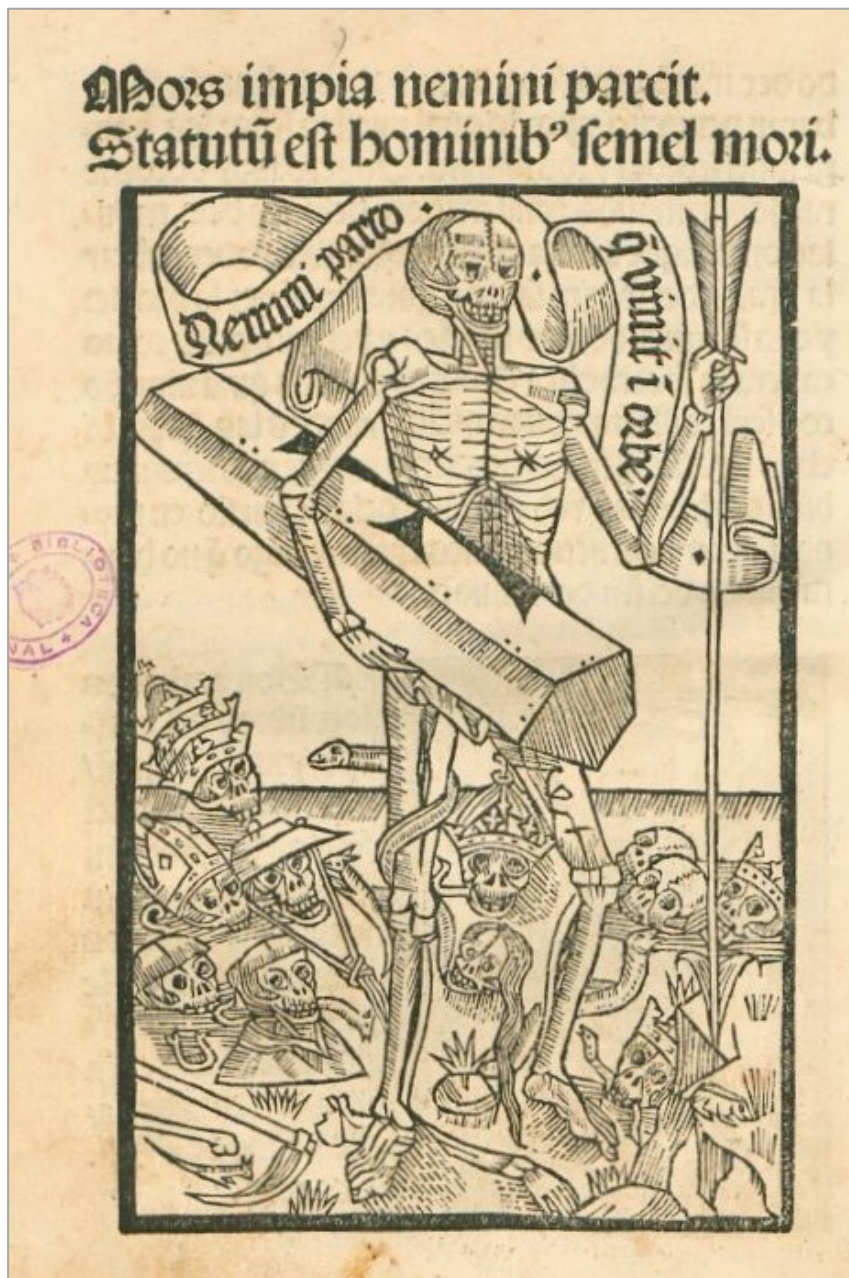


Figure 45 : La mort impie n'épargnant personne, in : Martín MARTÍNEZ DE AMPIÉS, *Antichristus et quindecim signa* (*Libro del Antecristo*), Burgos : Fadrique de Basilea, 1497, conservé à la Bibliothèque nationale d'Espagne, Madrid.

Conclusion

À l'issue de notre première partie, nous avons pu déterminer la place singulière qu'occupait l'idée de mort dans la Péninsule ibérique médiévale, et plus précisément son évolution au gré des siècles. Il paraît évident que le sentiment mortuaire est quelque chose d'universel, et une préoccupation majeure pour chaque civilisation sur cette terre. En revanche, dans le cas de l'Espagne médiévale, c'est bien l'évolution de ses représentations de la mort qui nous semble remarquable.

Il ressort de ces premiers chapitres que jusqu'au bas Moyen Âge, la mort était un concept fixe et contrôlé, comme une fatalité inévitable qui n'aurait su modifier l'existence des individus, préparés, et conditionnés à quitter ce monde. Les écrits des Pères de l'Église, dont ceux de saint Augustin, avaient engendré une pensée bien définie pour le chrétien du Moyen Âge, selon laquelle il n'y avait d'autre choix que la mort, tant que l'âme pouvait être sauvée. L'objectif spirituel était donc de mener une vie terrestre en accord avec le seul exemple valable à suivre : celui du Christ.

Mais comment expliquer ce changement progressif dans l'attitude des hommes pieux face à la mort ? Le grand bouleversement du XIV^e siècle, et nous l'avons analysé, s'est considérablement traduit dans les expressions artistiques. Nul doute que les catastrophes de cette période, à commencer par l'épidémie de peste noire de 1347, ont achevé de modifier des mentalités qui avaient déjà commencé à présenter des signes de transformation. L'angoisse de ne pas pouvoir être en paix avec Dieu, alors que la mort pouvait frapper partout, à n'importe quel moment et n'importe quelle heure, a causé une profonde remise en question dans les mentalités.

L'idée que l'on pouvait abandonner ce monde dans de mauvaises conditions et sans s'y être préparé éclaircit l'impressionnante escalade de douleur qui est apparue au bas Moyen Âge, que ce soit dans les rapports individuels, culturels ou artistiques à cette notion de trépas. Comme nous l'avons vérifié, la crainte de la mort allait devenir peu à peu une constante dans les lettres hispaniques médiévales, et la représentation maximale de celle-ci a pris son essor dans le développement de l'art macabre. Si ce sentiment de mise en scène dramatique de la mort provient d'une réflexion, voire d'une terreur personnelle, il ne fait aucun doute qu'il a été

recupéré et utilisé à des fins morales par les penseurs et les puissants de l'époque. Comprendons bien que pour l'Église et pour les ordres mendiants, il fallait trouver un moyen de renforcer un sentiment de peur de la mort physique qui avait été quelque peu atténué par l'apparition du concept de purgatoire et la popularisation du testament autour du XIII^e siècle. On pensait qu'une fois que la prison corporelle se retrouvait en terre, l'âme pouvait être sauvée : c'était là, la seule priorité pour l'homme chrétien durant le Moyen Âge tardif.

Or, la naissance spirituelle, celle de vie dans l'au-delà, allait se garantir en montrant l'horreur de manière ostentatoire. Le corps est le reflet de l'âme ; en ce sens, le sentiment macabre n'a fait que renforcer l'idée de la chair comme élément corruptible, permettant aux prédicateurs d'insister sur les préceptes religieux et les doctrines de l'Église que chacun devait garder à l'esprit, en vue du salut de son âme. La pourriture des corps devenait alors le meilleur dessein possible pour chaque croyant : se préparer spirituellement pour l'au-delà se devait d'être la seule préoccupation en ce monde, la chair étant uniquement destinée à la douleur, à la décrépitude, puis aux vers.

L'exagération de la souffrance a donc été contrôlée par la sphère sacrée afin de perpétuer le modèle du Christ ; c'est la raison pour laquelle cette sensibilité macabre s'est également emparée du profane, chaque homme s'interrogeant davantage sur l'idée de sa propre mort. Car la mort médiévale s'était rendue plus égalisatrice que jamais : l'on savait, faible ou puissant, serf ou seigneur, qu'il fallait quitter ce monde à un moment, toujours incertain, et dont l'attente provoquait une angoisse saisissante. C'est toute cette sensibilité médiévale que traduit le courant des Danses de la mort : en remettant le trépas au centre des préoccupations, il conforte chaque individu dans la misère de son destin inévitable, ne lui laissant que l'espoir d'une meilleure vie céleste. Ainsi, dans une société dont les membres, tout au long de leur existence, ont le regard sans cesse fixés vers le Ciel, les Danses macabres redonnent un certain sentiment d'unité aux mortels, tous égaux devant le trépas, participant à la même ronde.

Quant à la place de la mort dans l'expression artistique péninsulaire, nous avons vu que l'Espagne naissante, à la fin du Moyen Âge, avait parfaitement contribué au développement du courant des Danses, n'ayant pas été épargnée par les diffusions antérieures de concepts, de légendes ou de thèmes liés à l'idée de trépas. La circulation du *Dit des trois Morts et des trois Vifs* venu d'Orient en est le meilleur exemple, préfigurant un socle solide sur lequel se développeront les Danses macabres du Moyen Âge tardif. En conséquence, nous pourrions considérer que l'art macabre européen est déjà le fruit d'un fort métissage culturel, mêlant folklore païen populaire, légendes orientales et enseignement chrétien. Et l'Espagne nous

semble être l'exemple le plus probant de syncrétisme civilisationnel en Europe, établissant ses richesses chrétiennes dans l'héritage classique, le passé musulman et l'influence hébraïque.

De fait, si la Péninsule n'endosse pas un rôle prolifique dans la diffusion du thème macabre, c'est parce que sa production artistique est parfaitement cohérente avec la configuration territoriale de son époque. Comme nous l'avons constaté, il n'existe que peu de représentations de Danses macabres *stricto sensu* en Espagne, mais les quelques œuvres dont nous disposons nous semblent être des pièces maîtresses en raison du lien qu'elles tissent avec l'histoire, parfaitement caractéristiques des royaumes ibériques médiévaux, et non d'expressions artistiques purement importées (carte 4). Ainsi, dans sa représentation artistique, le sentiment face à la mort dans l'Espagne médiévale n'était certainement pas le même qu'en France, en Allemagne, ou dans les royaumes d'Italie, et nous l'avons établi en mentionnant la *Danse macabre* parisienne ou bien les Triomphes de la mort.

Si l'art macabre français met davantage l'accent sur les Défunts, soulignant la composition sociale en miroir propre au *Dit des trois Morts et des trois Vifs*, les Danses hispaniques insistent infiniment plus sur la figure de la Mort, conférant au genre un aspect plus dramatique et violent. Dans les œuvres péninsulaires, la Mort est aussi céleste et toute-puissante que l'Ange exterminateur de la tradition judéo-chrétienne : elle n'a aucun égal et sa simple mention provoque la terreur et l'angoisse. Il ne fait aucun doute que l'histoire politique et culturelle de la Péninsule n'est aucunement étrangère à cette singularité, dans un territoire où la peur de la fin des temps avait plus imprégné les sociétés et les individus que nulle part ailleurs en Europe.

En outre, nous nous devons d'ériger une création aussi importante que *La Dança general de la Muerte* au rang d'œuvre pionnière du genre en Europe, élément qui a souvent été oublié, voire négligé, des historiens à cause de sa disparition durant deux siècles. Il nous serait impossible de prouver que *La Dança general* ait pu influencer d'une quelconque manière la *Danse* du Cimetière des Innocents, mais son existence antérieure lui octroie un rôle capital dans la chronologie des œuvres macabres. Nous la considérerons comme la toute première Danse de la mort littéraire, à la fois poétique et théâtrale.

Après l'époque médiévale, aussi bien les lettres hispaniques les plus brillantes que les fêtes populaires liturgiques ont continué à faire perdurer cette préoccupation pour la mort, à partir du brillant XVI^e siècle que l'on a appelé le Siècle d'or espagnol. Il nous semble alors indubitable que la période postérieure au Moyen Âge a continué de consolider l'exaltation macabre dans l'art, jusqu'à en faire un élément culturel incontournable.

La mort dans l'art allait ainsi devenir un référent de la vie spirituelle. Rappelons qu'il n'est pas insignifiant que nous ayons retrouvé la plupart des œuvres macabres évoquées dans des environnements franciscains. Alors que les ordres mendiants gagnaient en pouvoir depuis le Moyen Âge central, l'expansion des frères mineurs devenait fulgurante dans la Péninsule⁵⁰⁴ (on comptait entre 30 à 40 000 membres de l'ordre en 1300⁵⁰⁵). Progressivement, ces clercs réguliers allaient obtenir une importance fondamentale dans le rapport qu'entretenaient les peuples hispaniques avec Dieu à la fin de la période médiévale⁵⁰⁶, et même au-delà.

Si l'historien français Pierre Chaunu a écrit qu'au XVI^e siècle « l'Espagne est franciscaine »⁵⁰⁷, il nous paraît acquis que le sentiment macabre était alors devenu le modèle prépondérant face à la mort dans la nouvelle entité politique hispanique. Ainsi la mort a pris vie en Espagne.

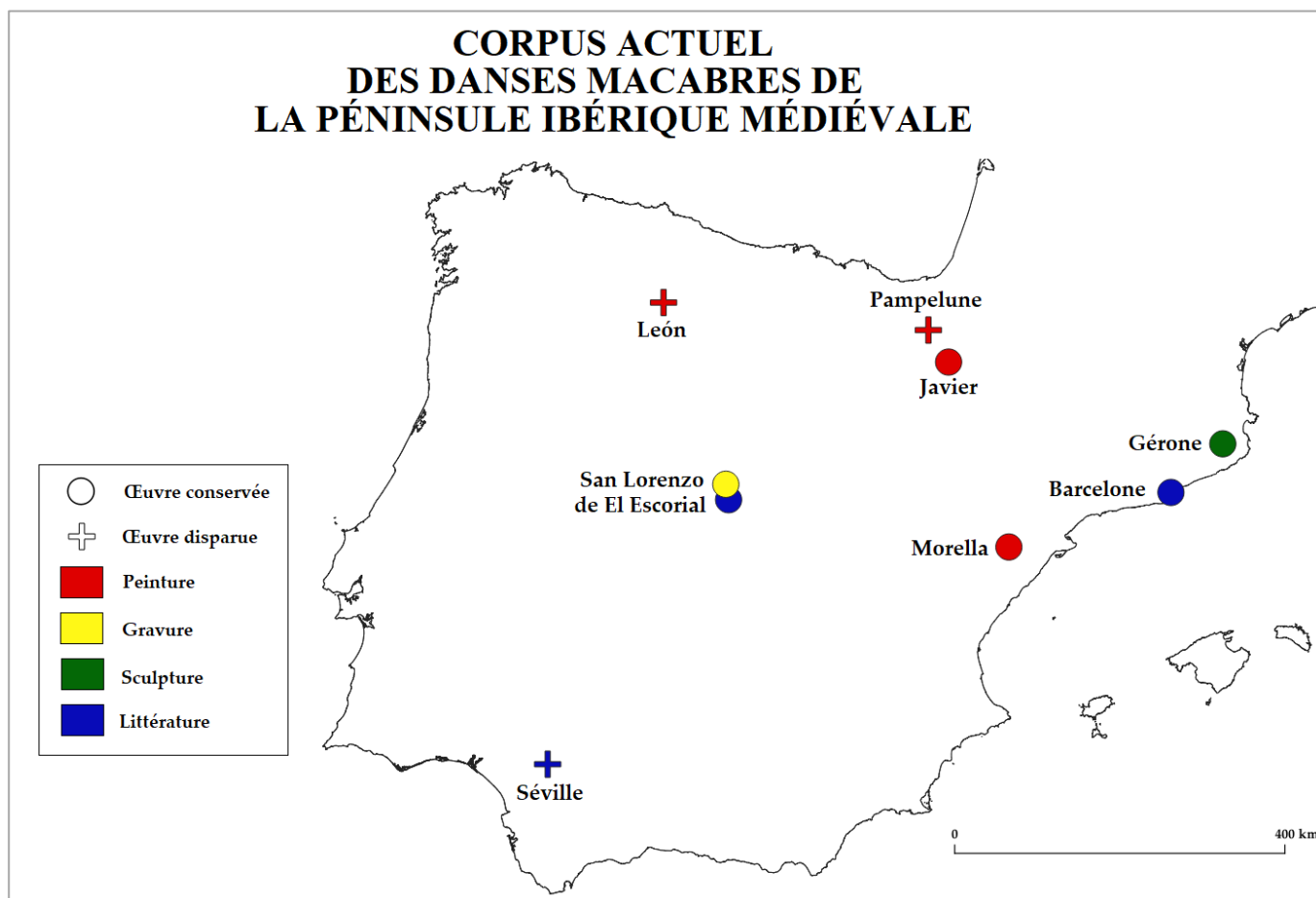
⁵⁰⁴ Francisco Javier FERNÁNDEZ CONDE, *op. cit* (2005), p. 299

⁵⁰⁵ *Ibid*, p. 301.

⁵⁰⁶ María Elisa MARTÍNEZ VEGA, « Legislación y vida franciscana en España, en tiempos de la Contrarreforma », in : Frédéric MEYER et Ludovic VIALLET (dirs.), *Identités franciscaines à l'âge des réformes*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal, 2005, p. 285-312, p. 286.

⁵⁰⁷ Pierre CHAUNU, *L'Espagne de Charles Quint*, 2 vol., Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1973, p. 307.

CORPUS ACTUEL DES DANSES MACABRES DE LA PÉNINSULE IBÉRIQUE MÉDIÉVALE



Carte 4 : Corpus actuel des Danses macabres de la péninsule Ibérique médiévale (carte réalisée par l'auteur de cette thèse)

DEUXIÈME PARTIE : *CONQUÊTE SPIRITUELLE ET TERRITORIALE DE LA MÉSOAMÉRIQUE : ÉVANGÉLISATION, SYNCRÉTISME RELIGIEUX ET DOMINATION PAR L'AU-DELÀ (XVI^e SIÈCLE)*

Introduction

Nous commencerons cette partie en citant Tzvetan Todorov : des multiples empreintes de l'histoire qu'ont laissées les Espagnols en Amérique, et de toutes les conquêtes réalisées au nom de la Couronne d'Espagne, nous retiendrons que celle du Mexique ancien demeure, à bien des égards, « la plus spectaculaire »¹. Arrivés aux Indes en 1492 lors du premier voyage de Christophe Colomb – mandaté par la reine Isabelle de Castille pour explorer une route alternative vers les Indes –, les chrétiens de la péninsule Ibérique médiévale allaient s'établir dans cet univers inédit et le configurer selon leurs propres schémas dès la fin du XV^e siècle. Les expéditions successives ont ainsi implanté des sociétés nouvelles qui se révéleront être la prolongation des configurations européennes de l'époque : c'est ce qui fut appelé le Nouveau Monde.

Il nous faut préciser immédiatement, en préambule, que si l'histoire retient volontiers l'expression « Nouveau Monde », en opposition au « Vieux Continent » européen, elle nous paraît aujourd'hui quelque peu restrictive, dans la mesure où elle occulte les civilisations brillantes qui peuplèrent le continent qui allait s'appeler l'Amérique. L'immense territoire découvert par les Européens, du nord au sud, avait vu se développer une multitude de peuples et de sociétés qui évoluèrent, se mélangèrent, se transformèrent au gré des siècles pour constituer une mosaïque faites de civilisations aussi différentes que similaires, présentant une

¹ Tzvetan TODOROV, *La conquête de l'Amérique : la question de l'autre* (1^{re} éd. 1982), 2^{ème} publication, Paris : Éditions du Seuil, 1991, p. 71.

quantité impressionnante d'éléments communs entre elles. Mais c'est pourtant un monde neuf, vierge, qu'interprètent les Espagnols lorsqu'ils commencèrent à découvrir les « Indes occidentales », qui allaient se révéler être, en réalité, un continent qui leur était parfaitement inconnu. Hernán Cortés symbolise à lui seul cette rencontre : après avoir participé à la conquête de Cuba, le conquistador débarqua dans la péninsule du Yucatan en 1519, année qui initia la chute rapide de l'Empire mexica, en même temps que la configuration d'un monde bouleversé à jamais.

Les vestiges de ces civilisations ne nous sont connus que par les recherches rigoureuses d'anthropologie, d'archéologie et d'ethnologie, lesquelles ont pu restaurer en partie la configuration de l'Amérique préhispanique sur de nombreux points : humain, politique, culturel et spirituel. Il est donc fondamental de retenir, dès à présent, que l'écrasante majorité de nos connaissances sur les civilisations américaines pré-Conquête ne nous provient que du point de vue européen, et plus particulièrement espagnol. C'est la raison pour laquelle nous adopterons le même angle d'analyse tout au long de cette partie : nous nous efforcerons de voir, alors, ce monde nouveau avec les yeux d'un chrétien espagnol qui aurait observé le changement radical que fut la Conquête d'une seule région, incroyablement vaste et riche : la Mésoamérique.

À l'arrivée des Espagnols, à la fin du XV^e siècle, les civilisations autochtones se concentraient particulièrement entre deux zones géographiques de ce territoire gigantesque : à la jonction de l'Amérique du Nord et de l'Amérique centrale d'un côté, formant la Mésoamérique, et sur la partie andine septentrionale de l'autre. Bien entendu, ces populations et ces cultures n'ont pas été figées dans le temps, et il est essentiel de rappeler les différentes périodes qui structurent leur histoire pluriséculaire.

L'idée de « Mésoamérique » est un concept relativement récent dans l'histoire, théorisé par l'ethnologue allemand Paul Kirchhoff en 1943². Il existait, jusqu'à la fin du XX^e siècle, un certain consensus sur les époques qui avaient marqué la région : la plupart des historiens et des chercheurs s'accordent pour fragmenter la chronologie mésoaméricaine en fonction des recherches archéologiques, de la datation d'éléments techniques, et des particularités culturelles et artistiques des multiples civilisations qui peuplaient cette région. En dernier lieu, et cela semble certain, la chronologie mésoaméricaine a été établie au moyen de comparaisons et de confrontations des civilisations entre elles, chacune ayant évolué singulièrement.

² Cf. Paul KIRCHHOFF, « Mesoamérica. Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales », en *Acta Americana: Revista de la Sociedad Interamericana de Antropología y Geografía*, México/Los Angeles, 1943, vol. 1, núm. 1, enero-marzo, p. 92-107.

Généralement, l'on a découpé les âges de la Mésoamérique en trois périodes³ : préclassique, classique, et postclassique, elles-mêmes subdivisées de la sorte selon la norme que nous proposerons⁴ :

- préclassique ancien (2500 – 1200 av. J.-C.)
- préclassique moyen (1200 – 400 av. J.-C.)
- préclassique tardif (400 av. J.-C. – 250 ap. J.-C.) ;

- classique ancien (250 – 600 ap. J.-C.)
- classique tardif (600 – 900 ap. J.-C.) ;

- postclassique ancien (900 – 1250 ap. J.-C.)
- postclassique tardif (1250 – 1520 ap. J.-C.)⁵.

Récemment, ce découpage « traditionnel » en trois périodes a pu rencontrer quelques adversaires, et mener à des discordes scientifiques ; en dépit des controverses, nous retiendrons cette norme chronologique traditionnelle, car l'époque qui nous occupe correspond quoiqu'il en soit à la période impériale et militaire de la Mésoamérique, soit à la fin du postclassique⁶.

D'un point de vue géographique, il est possible d'envisager que la Mésoamérique commence au centre du territoire mexicain contemporain et englobe les deux tiers de l'Amérique centrale (dont le Belize, le Guatemala, le Salvador, le Honduras, le Nicaragua, et le Costa Rica⁷). La majeure partie du Mexique actuel était donc comprise dans la Mésoamérique, à l'exception de la zone nord, elle-même partagée entre l'Aridamérique et l'Oasisamérique⁸ (ces deux régions étant somme toute éloignées des caractéristiques civilisationnelles mésoaméricaines).

³ Christian DUVERGER, *La Méso-Amérique : art et anthropologie*, Paris : Flammarion, 1999, p. 111.

⁴ Beatriz de la FUENTE, Leticia STAINES CICERO, y María Teresa URIARTE, *La escultura prehispánica de Mesoamérica*, Barcelona : Lunwerg Editores, 2003, p. 214.

⁵ À noter que nous utiliserons volontairement la datation en périodes mésoaméricaines pour les éléments iconographiques à venir dans ce chapitre, afin de différencier le corpus réalisé avant la Conquête et les productions qui ont été créées après la rencontre.

⁶ Christian DUVERGER, *op. cit.*, p. 112.

⁷ Kay Almere READ and Jason J. GONZÁLEZ, *Handbook of Mesoamerican Mythology*, Santa Barbara ; Denver ; Oxford : ABC-CLIO, 2000, p. 8

⁸ Ignacio ALAMADA BAY, *Breve historia de Sonora*, México : El Colegio de México : Fideicomiso Historia de las Américas : Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 36.

Au gré des siècles, l'espace mésoaméricain a vu naître, évoluer et se succéder de nombreux peuples, même si l'on pourrait parler de « civilisation continue » : l'homogénéité des cultures entre elles, malgré des spécificités propres, est un trait caractéristique mésoaméricain, car toutes ces sociétés ont communiqué entre elles, dans le temps et l'espace, s'influençant mutuellement⁹.

Cependant, et ce pour mieux respecter le point de vue de la Conquête espagnole du début du XVI^e siècle, une civilisation occupera en priorité notre analyse : celle de l'Empire mexica. Outre cette entité culturelle et politique majeure, s'ajouteront dans cette deuxième partie d'autres sociétés contemporaines des Mexicas, mais en nombre plus réduit, ainsi que des éléments antérieurs à l'apogée de cette même civilisation, qui permettront d'en comprendre la destinée singulière.

Les Mexicas sont un peuple venu du nord de la Mésoamérique, depuis l'Aztlán, un lieu mythique qui serait le point de départ de leur exil de plusieurs siècles¹⁰, un pèlerinage qui se terminera lorsqu'ils fondèrent la cité de Mexico-Tenochtitlan en 1325¹¹. Notons d'ores et déjà un élément fondamental : si nous nous référons bien souvent aux Aztèques dans l'imaginaire collectif, nous veillerons à parler de « Mexicas » ; « aztèque » est, en réalité, relatif à l'Empire¹², si bien qu'à l'époque de la Conquête, personne n'utilisait ce terme, pas même les populations concernées¹³. Les Mexicas constituaient donc ce peuple établi dans l'actuelle vallée de Mexico, un lieu particulièrement hostile d'un point de vue géographique et environnemental, entre hautes montagnes, volcans et lacs marécageux. Le Mexique ancien était nommé « Anahuac » en langue mexica (ou nahuatl)¹⁴, et nous pouvons retrouver cette appellation dans les premières chroniques établies au lendemain de la Conquête, par exemple chez le Franciscain Motolinía (surnom mexica de Toribio de Benavente).

⁹ Silvia TREJO, *Dioses, mitos y ritos del México antiguo* México (1^{re} ed. 2000), 2^e ed, México : Porrúa, Instituto Mexicano de Cooperación Internacional, 2004, p. 21.

¹⁰ Jacques SOUSTELLE, *La vie quotidienne des Aztèques à la veille de la conquête espagnole*, Paris : Hachette, 1955, p. 13.

¹¹ Silvia P. RENDÓN, *Crónica de la fundación de México-Tenochtitlan*, México : Departamento del Distrito Federal, Secretaría de Obras y Servicios, 1975, p. 17.

¹² La recherche scientifique abandonne progressivement l'usage de ce terme, initialement popularisé par les pays anglo-saxons. Cf. Miguel LEÓN-PORTILLA, « Los aztecas, disquisiciones sobre un gentilicio », in : *Estudios de Cultura Náhuatl*, 2000 (31), México : Universidad Nacional Autónoma de México, p. 275-281.

¹³ Paul A. SCOLIERI, *Dancing the New World: Aztecs, Spaniards, and the Choreography of Conquest*, Austin : University of Texas Press, 2013, p. 14-15.

¹⁴ Toribio de BENAVENTE (O.F.M.), dit MOTOLINÍA, *Historia de los Indios de la Nueva España* (XVI^e siècle), (1^{re} ed. 1985), edición de Claudio ESTEVA FABREGAT (ed.), Madrid : Dastin Historia, 2001, Tratado Primero, cap. I, p. 69.

L'historien Robert Ricard, à qui nous devons le concept de « conquête spirituelle » du Mexique ancien, présente de la façon suivante le territoire que les Espagnols rencontrèrent au début du XVI^e siècle :

L'empire aztèque, sur lequel porta l'effort principal de la conquête militaire et qui formait l'essentiel de ce qui devait devenir plus tard la Nouvelle-Espagne, s'étendait entre 15° et 20° de latitude nord. À sa limite septentrionale, il confinait aux Indiens nomades que les textes espagnols désignent sous le nom générique de Chichimèques ; au nord-ouest, il atteignait les environs du lac de Chapala ; à l'ouest, il avait pour voisin le royaume de Michoacán, ; au sud-ouest et au sud, il s'étendait jusqu'au Pacifique, en contournant le Michoacán, et, au nord-est et à l'est, jusqu'au golfe du Mexique, du río Pánuco au río de Alvarado, exception faite de Cholula, de Huejotzingo et de la république de Tlaxcala, toujours en lutte avec Tenochtitlán. Mais ces frontières n'avaient rien de ferme ni de précis, et il sera peut-être à la fois plus clair et plus conforme à la réalité de dire que l'empire aztèque occupait en gros toute la zone comprise entre l'isthme de Tehuantepec au sud, et une ligne allant du río Coahuayana au río Pánuco du côté du nord. Mais à l'intérieur de cette zone lui échappaient, outre Tlaxcala, le Michoacán, la Huastèque et une partie de la Mixtéco-Zapotèque.¹⁵

Comme nous pouvons le constater, le Mexique ancien avait une configuration politique et territoriale particulièrement complexe, ce qui constitue notamment l'un des éléments qui facilitèrent la chute de l'Empire mexica. Il y avait donc des territoires administrativement autonomes, des peuples qui cohabitaient entre eux, devant payer un tribut et recevoir des fonctionnaires mexicas à la tête de leur entité pour garantir de ne pas entrer en conflit avec les forces impériales¹⁶. En définitive : lorsque les Espagnols arrivèrent près des côtes du Yucatan, et bien que d'autres peuples aient été établis sur le territoire, les Mexicas étaient les derniers héritiers de la civilisation plurimillénaire de Mésoamérique¹⁷, en ce qu'ils représentaient une synthèse particulière en Anahuac. Retenons que durant de longs siècles, se sont succédé des civilisations ayant chacune développé une singularité propre, tout en faisant partie d'un « tout » unifié. En effet, les cultures de Tlatilco, de Cuicuilco, de Chupícaro, ou encore de Teotihuacan, sont autant d'exemples de peuples n'ayant pas vécu à la même époque mais s'étant influencés entre eux. Tout comme les Olmèques (que le mexicaniste Miguel León-Portilla considère comme la « *cultura madre* » du Mexique ancien¹⁸), les Mayas du Yucatan, les Chichimèques du Nord, les Zapotèques, Mixtèques et Purépechas de l'Occident, ou bien les Toltèques des hautes plaines du centre, les Mexicas faisaient partie de la même généalogie de civilisations,

¹⁵ Robert RICARD, *La « conquête spirituelle du Mexique » : essai sur l'apostolat et les méthodes missionnaires des ordres mendiants en Nouvelle-Espagne de 1523-24 à 1572*, Paris : Institut d'Ethnologie, 1933, p. 36.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Silvia TREJO, *op. cit.*, p. 21.

¹⁸ Miguel LEÓN-PORTILLA *Imagen del México antiguo*, Buenos Aires : Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963, p. 14.

représentant le bout de la chaîne ancestrale de la Mésoamérique. Et parmi les nombreuses caractéristiques qui nous intéressent, aussi bien les peuples antiques que les Mexicas avaient en commun un bien spirituel fondamental : une obsession manifeste pour la mort.

Imaginons, à présent, la rencontre entre cette civilisation mexica flamboyante, à l'apogée de son développement, et les chrétiens espagnols venus d'au-delà des mers. La confrontation ne pouvait être autre qu'extraordinaire, merveilleuse, et d'une certaine façon tragique pour le peuple vaincu, si nous nous risquons à une lecture poétique de l'histoire.

Évidemment, cet entrechoquement des peuples n'a pas été qu'humain, sinon spirituel. Comment deux sociétés à ce point opposées géographiquement et humainement ont-elles pu se parler, se comprendre, jusqu'à ce que l'une d'entre elles ne conquière l'autre ? Cette même Conquête a-t-elle été une simple victoire territoriale de l'opresseur sur l'opprimé ? La réalité de l'histoire est loin d'être aussi manichéenne. Si la Conquête du Mexique est un épisode aussi singulier dans l'histoire universelle, c'est notamment grâce à la complexité de la rencontre entre deux mondes qui s'ignoraient, paradoxalement mise en opposition à la facilité déconcertante avec laquelle les Espagnols ont réussi à renverser un empire aussi brillant. Et, plus qu'une confrontation entre deux forces armées, c'est bien la réunion de deux cosmovisions distinctes qui concevra la genèse du Mexique conquis.

Comme nous avons pu le voir au cours de la première partie de notre étude, il régnait, dans l'Espagne chrétienne de la fin du Moyen Âge, une forme non-équivoque de préoccupation explicite pour la mort. Ainsi, nous pouvons nous demander comment ce sentiment mortuaire si particulier s'est-il importé avec les colons espagnols du Nouveau Monde. Mais il s'agit principalement de la rencontre entre ces deux visions de la vie, et donc deux interprétations de la mort différentes, que nous allons étudier en détails. Une société à ce point tournée vers la mort a-t-elle diffusé son image et son rôle en Amérique de la même manière qu'elle ne le faisait en Europe ?

Ainsi, dans un premier temps, nous nous intéresserons uniquement aux représentations de la mort dans la culture mésoaméricaine et plus particulièrement la cosmogonie et les croyances mexicas (pour les raisons évoquées précédemment). Puis, nous nous pencherons sur l'addition de la foi chrétienne à la spiritualité mexica, en respectant cette fois la chronologie des nombreux événements qui appartiennent à l'histoire. Enfin, c'est de cette fameuse synthèse, ce syncrétisme culturel et religieux qui allait engendrer une nouvelle vision de l'au-delà, que nous expliquerons les particularités.

Ce chapitre traitera uniquement de la seule période du XVI^e siècle, pour respecter la progression historique, mais aussi de sorte à définir ce siècle comme la passerelle temporelle entre l'Europe chrétienne et cette partie de l'Amérique qui, après la rencontre, allait devenir la Nouvelle-Espagne.

1. LA COSMOVISION MÉSOAMÉRICAINE : UN MONDE CHORÉGRAPHIÉ

Conformément à ce que nous avons expliqué en préambule, en vue d'une étude de la spiritualité des Mexicas au moment de la Conquête, il nous faut parler de cosmovision mésoaméricaine au sens large : premièrement, car comme nous l'avons vu, les Mexicas sont la synthèse d'un ensemble de civilisations de l'Anahuac ; deuxièmement, il convient de ne pas oublier les autres peuples qui dessinaient le panorama culturel et humain de la région lorsque les Espagnols y arrivèrent au début du XVI^e siècle. De même, l'analyse d'autres spiritualités, antérieures dans la longue chronologie de la Mésoamérique ou voisines d'un point de vue territorial, nous permettra de distinguer certaines particularités des Mexicas.

Si notre réflexion porte sur la vision de la mort, il nous faudra, du point de vue de la « découverte » réalisée par les Espagnols, analyser quelle était plus généralement la conception de la vie chez les Mexicas du XVI^e siècle. Ainsi, nous commencerons par établir les généralités de leur univers singulier, avant de nous pencher sur l'idée de mort qui était celle du peuple mexica au moment de la Conquête. Enfin, nous analyserons ce que l'imaginaire populaire a longtemps considéré comme un « culte de la mort » (ou « des morts »), ainsi que ses représentations mentales et artistiques. Est-il légitime d'attribuer aux Mexicas une forme de complaisance pour le sentiment de mort ? Ou bien est-ce une des interprétations chrétiennes qui aurait perduré jusqu'à aujourd'hui dans l'inconscient collectif de l'histoire ?

Avant d'entrer dans les détails de ce sujet, gardons à l'esprit que l'immense majorité de nos connaissances a été racontée par les Espagnols dès leur arrivée, alors que de nombreux hommes de foi ou de savants commencèrent très vite à relater l'expérience incroyable qu'ils étaient en train de vivre sur le terrain, parfois avec un véritable travail d'historien. Nous l'avons cité dans l'introduction : un missionnaire tel que Motolinía, auteur de l'*Historia de los Indios de la Nueva España*, a laissé derrière lui une œuvre d'une telle influence que certains historiens

et chercheurs ont rétrospectivement considéré ses travaux comme de vraies analyses d'ethnographie¹⁹.

Toutefois – et son exemple est particulièrement parlant –, comment pouvons-nous nous assurer de l'authenticité des sources dont bénéficiait Motolinía à l'époque ? Frère Toribio de Benavente, alors en chemin vers Mexico, fut surnommé Motolinía par la population locale. Ce terme, qui désigne « le pauvre » ou « les pauvres » en nahuatl²⁰, fut employé par les autochtones en référence à la condition d'extrême pauvreté que maintenaient les frères mineurs à l'époque²¹. Le confortant sans nul doute dans son vœu de pauvreté, il garda le même surnom toute sa vie²². Il ne parlait aucune langue mésoaméricaine ; il n'avait pas non plus vécu la Conquête armée, et a basé tous ses travaux sur l'interprétation de sources mexicaines avec des *tlacuilo* (scribes-peintres mexicains)²³. En conséquence, nul doute que ce sont les yeux et la conscience des Espagnols, fussent-ils Motolinía, Bernardino de Sahagún ou d'autres éminents observateurs de la Mésoamérique en mutation, qui nous ont permis de connaître les mentalités préhispaniques.

1.1. La « chorégraphisation » du monde

Pour introduire notre propos, nous proposerons une définition inspirée de la très belle formule utilisée par l'ethnologue Jacques Soustelle, qui a qualifié la complexe conception du monde mésoaméricain de « grand drame cosmique »²⁴. Si cette expression nous semble parfaitement adéquate, nous lui préférons le terme « chorégraphisation » en nous référant à l'univers mythique mésoaméricain, qui nous permettra plus facilement d'expliquer l'un des aspects les plus impressionnants et les plus fondamentaux de la Conquête, au dernier chapitre de cette partie.

¹⁹ C'est l'opinion de l'anthropologue Claudio Esteva Fabregat, exprimée dans l'introduction de son édition de *l'Historia de los Indios de la Nueva España*. Cf. Toribio de BENAVENTE (O.F.M.), dit MOTOLINÍA, *op. cit.*, p. 16.

²⁰ Miguel LEÓN-PORTILLA, « Los franciscanos vistos por el hombre náhuatl. Testimonios indígenas del siglo XVI », in : *Estudios de Cultura Náhuatl*, 1984 (17), México : Universidad Nacional Autónoma de México, p. 261-339, p. 277.

²¹ Sans que l'on sache exactement si le surnom « Motolinía » ait été employé à son encontre ou pour tous les religieux rencontrés par les autochtones.

²² Gerónimo de MENDIETA (O.F.M.), *Historia eclesiástica indiana* (XVI^e siècle), publicada por primera vez por Joaquín GARCÍA ICAZBALCETA (ed.), México : Antigua Librería, 1870, Libro III, cap. XII, p. 210-211.

²³ Toribio de BENAVENTE (O.F.M.), dit MOTOLINÍA, *op. cit.*, p. 16-20.

²⁴ Jacques SOUSTELLE, *L'Univers des Aztèques* (1^{re} éd. 1979), 3^{ème} tirage, Paris : Hermann, 1986, p. 131.

Les Mexicas croyaient en la succession de plusieurs ères, c'est-à-dire différents « âges » du soleil qui s'étaient éteints les uns après les autres dans un incroyable cataclysme qui avait entraîné la fin (provisoire) de l'humanité²⁵. Au début du XVI^e siècle, qui correspond à la période postclassique, les Mexicas pensaient vivre sous le Cinquième soleil²⁶ : dans leur cosmogonie, ce cycle était éphémère, et il était le dernier, synonyme de disparition²⁷.

La spiritualité mésoaméricaine divisait ainsi l'univers en trois niveaux : le ciel, la terre et l'inframonde²⁸. Une caractéristique commune à tous ces peuples était la séparation du temps en deux saisons : la saison humide (symbolisée chez les Mexicas par Tlaloc, dieu de la pluie) et la saison sèche (temps de Huitzilopochtli, dieu soleil)²⁹. Ceci correspond bien évidemment à la dualité du monde, et à une ambivalence lumière/obscurité et vie/mort, qui sont les bases premières de la mythologie mésoaméricaine. En effet, à l'époque de la Mésoamérique, la vision du monde reposait sur une dualité permanente, que l'on retrouve aussi bien dans les saisons que dans le sexe alterné des divinités³⁰. Il était donc difficile, dans une telle configuration des choses, d'imaginer qu'un peuple puisse observer le même schéma manichéen que les concepts chrétiens du bien et du mal ; chez les Mésoaméricains, les éléments, fussent-ils naturels ou humains, se fondaient davantage sur une complémentarité plutôt que sur une opposition.

Toutefois, il nous paraît essentiel de préciser que certaines divinités du panthéon mésoaméricain revêtaient une forte symbolique négative, étant parfois associés à la nuit et à la mort (Tezcatlipoca, le « miroir fumant » mexica, en est le plus parfait exemple – fig. 46). Mais les dieux mésoaméricains changeaient aussi bien de forme, que de visage ou d'objectif pour les humains. Aucun attribut divin n'était aussi figé que dans une autre spiritualité polythéiste. C'est ce qui permit aux Espagnols de conférer des caractéristiques négatives ou malfaisantes à certains dieux plutôt qu'à d'autres, et ce qui explique également le complexe rapport à la mort chez les populations du Mexique ancien. Enfin, rappelons que l'idée de « dieu » ou de « divinité », tel qu'il fut apposé par les chrétiens aux entités mésoaméricaines, est un concept purement européen, et ne peut évidemment pas exprimer la complexité de ce que représentaient exactement ces symboles sacrés pour leur peuple.

²⁵ *Ibid*, p. 45.

²⁶ *Ibid*.

²⁷ Serge GRUZINSKI, *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XVI-XVIII* [en ligne] (1^a ed. 1993), 1^a ed. en línea, traducción de Jorge Ferreira Santana, México : Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 148.

²⁸ Alicia M. BARABAS (coord.), *Diálogos con el territorio: simbolizaciones sobre el espacio en las culturas indígenas de México, III*, México : Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2003, p. 138.

²⁹ Blas Román *Análisis estructural del ciclo de Quetzalcóatl: una aproximación a la lógica del mito en el México antiguo*, México : Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997, p. 203.

³⁰ Silvia TREJO, *op. cit.*, p. 23.



Figure 46 : Représentation de Tezcatlipoca, *Codex Borgia*, probablement culture nahua, postclassique tardif (XVI^e siècle), fol. 17, conservé à la Bibliothèque apostolique vaticane, Vatican.

En résumé, les dieux se transformaient sans cesse : ils étaient protéiques, polymorphes mais surtout doubles. À la fois féminins et masculins, ils avaient généralement un *nahual*, c'est-à-dire un alter ego zoomorphe³¹, et représentaient cette incessante contradiction des choses, symbolisée par la vie et la mort. Deux divinités illustrent à merveille ce dualisme récurrent : il s'agit d'Ometecuhtli (« le seigneur ») et d'Omecíhuatl (« la dame ») vivant tous deux dans l'Omeyocan³². L'archéologue mexicain Alfonso Caso parle de ces entités (également appelés Tonacatecuhtli et Tonacacíhuatl³³) comme d'un « *doble principio creador, masculino y femenino, del que provenien por generación los otros dioses* »³⁴. Car, dans la mythologie mexica, ces divinités que l'on pourrait mettre en parallèle avec Ouranos et Gaïa de la Grèce antique, auraient engendré les principaux dieux du panthéon avec leurs quatre fils : Xipe (le Tezcatlipoca rouge), Tezcatlipoca (le Tezcatlipoca noir), Quetzalcóatl (le Tezcatlipoca blanc³⁵,

³¹ *Ibid.*

³² Alfonso CASO, *El pueblo del sol* (1^a ed. 1953), 20^a primera reimpression, México : Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 19.

³³ *Ibid.*, p. 20.

³⁴ *Ibid.*, p. 19.

³⁵ Javier ROMERO QUIROZ, *Nacimiento de Huitzilopochtli: solsticio de invierno en Malinalco, 21 de diciembre*, Toluca de Lerdo: Instituto Mexiquense de Cultura, 1990, p. 45.

dieu des airs et de la vie), et Huitzilopochtli (le Tezcatlipoca bleu)³⁶. Cette genèse des divinités fondamentales nous éclaire également sur le concept ambivalent de Tezcatlipoca, qui se révèle être l'une des figures omniprésentes des croyances mexicas.

Dans cette vision du monde, l'opposition était considérée comme un croisement, ou bien une intersection d'éléments égaux en magnitude, mais de sens contraire³⁷. Par conséquent, le nord n'est pas l'opposé du sud, ni l'est celui de l'ouest. Selon les croyances, les points cardinaux – repères récurrents dans la spiritualité des peuples de Mésoamérique – étaient structurés selon des axes bien précis. Pour les Mexicas, notamment, dont la conception du monde était le résultat d'une synthèse de tous les mythes et de toutes les connaissances de leurs ancêtres mésoaméricains, chaque être vivant, qu'il fût humain, animal ou végétal, correspondait à une des quatre directions du monde³⁸. Notons également qu'il existait dans cette configuration de l'univers un cinquième repère : l'axe central (du haut vers le bas)³⁹.

Intéressons-nous à l'axe nord-sud : cette direction symbolisait la nuit, l'obscurité, le froid, la sécheresse, la guerre et la mort⁴⁰. Un élément capital est l'origine des Mexicas : ce peuple a ceci de particulier qu'une fois commencé son pèlerinage depuis le nord, il a longtemps erré à l'intérieur des terres de Mésoamérique, se mélangeant aux autres peuples qu'il rencontrait, nomades ou sédentaires, chasseurs belliqueux ou brillants observateurs des astres⁴¹. Nul doute qu'en tant qu'adorateurs des mouvements du ciel, la région du nord, froide, sombre et hostile, allait tout à fait logiquement symboliser la mort pour les Mexicas, car lieu d'absence de vie, là où le soleil ne pénètre jamais. Mais le nord était également associé au dieu Tezcatlipoca, divinité nocturne⁴².

L'abondante mythologie de l'Empire mexica relate l'organisation cosmique du monde, selon une articulation céleste, astrale. La vie et la mort sont étroitement liées, comme le rappelle Jacques Soustelle :

³⁶ Alfonso CASO, *op. cit* (2004), p. 20.

³⁷ Carlos Alberto MERCADO LIMONES y Luz de Lourdes SERNA CERRILLO (dirs.), *Catrina y Sepulcro, cultura y espacios funerarios en México*, México : Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 2006, p. 27.

³⁸ Alfonso CASO, *La religión de los Aztecas* (1^{re} ed. 1936), México : Secretaría de Educación Pública, 1945, p. 14.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Elizabeth BADEQUANO, *Los aztecas: historia, arte, arqueología y religión*, México : Panorama Editorial, 1992, p. 73.

⁴¹ Jacques SOUSTELLE, *op. cit* (1986), p. 37.

⁴² Elizabeth BADEQUANO, *op. cit.*, p. 20.

Le monde, tel que se le représentaient les Aztèques, ne fait pas grande place à l'homme. L'homme n'est pas chez lui dans l'univers ; il est né pour le monde, pour y jouer fidèlement son rôle d'exécuteur et de sacrifié. Sa vie lui vient du ciel, du couple primordial, et ne lui a été donnée que pour qu'il puisse à son tour, après les générations qui l'ont précédé, payer les dettes de sang.⁴³

Voici comment nous pourrions résumer le conditionnement d'un individu mexica face au monde qui l'entoure. Dès sa naissance, un lourd tribut pèse sur ses épaules : il sait qu'il devra reproduire ce que les dieux ont fait pour que l'univers tout entier puisse exister. L'homme mexica vient sur terre pour donner son cœur et son sang *intonan intota tlaltecutli tonatiuh* (« à notre Mère et à notre Père, la terre et le soleil »)⁴⁴, car dans ce monde, Tonatiuh⁴⁵, le soleil lui-même est un dieu qui s'est sacrifié, et qui a décidé de sa propre mort pour obtenir la vie éternelle⁴⁶.

Effectivement, la cosmogonie mexica explique les prémices du monde selon deux sacrifices divins : celui de Nanahuatzin (fig. 47), qui accepta de mourir dans les flammes du brasier de Teotihuacan pour devenir le soleil, et celui de Quetzalcóatl, « le serpent à plumes » (fig. 48), mort sur le bûcher au bord de la « mer divine »⁴⁷. Après son sacrifice, une étoile brillante apparut dans le ciel, et sera apparentée à Vénus qui naît chaque soir et renaît chaque matin⁴⁸. Ce mythe explique à lui seul la vision d'un monde dans lequel tout revient à la vie après la mort⁴⁹.

Alors, Quetzalcóatl, sous la forme canine de Xólotl, partit pour le Mictlan⁵⁰, le royaume des morts dont nous reparlerons ci-après. S'approchant de Mictlantecuhtli et de Mictecacíhuatl, le seigneur et la dame de la mort⁵¹, il leur dit ceci :

« Je viens chercher les os précieux qui sont en votre possession, je suis venu vous les prendre. »

Et Mictlantecuhtli lui demanda : « Qu'en feras-tu, Quetzalcóatl ? »

Et une fois de plus, Quetzalcóatl dit : « Les dieux tiennent à ce que la Terre soit repeuplée. »⁵²

⁴³ Jacques SOUSTELLE, *op. cit* (1986), p. 129.

⁴⁴ *Ibid*, p. 6.

⁴⁵ Alfonso CASO, *op. cit* (2004), p. 47.

⁴⁶ Jacques SOUSTELLE, *op. cit* (1986), p. 6.

⁴⁷ *Ibid*, p. 131.

⁴⁸ Jacques SOUSTELLE, *op. cit* (1955), p. 133.

⁴⁹ *Ibid*, p. 134.

⁵⁰ *Ibid*, p. 133.

⁵¹ Karl Andreas TAUBE, *Mythes aztèques et mayas* (1^{ère} éd. en anglais 1993), traduit de l'anglais par Christian Cler, Paris : Éditions du Seuil, 1995, p. 72.

⁵² *Ibid*. Le récit est en français dans le texte.



Figure 47 : Représentation de Nanahuatzin, *Codex Borgia*, probablement culture nahua, postclassique tardif (XVI^e siècle), fol. 10, conservé à la Bibliothèque apostolique vaticane, Vatican.



Figure 48 : Quetzalcóatl, *Codex Telleriano-Remensis*, culture mexica, XVI^e siècle, fol. 8v, conservé à la Bibliothèque nationale de France, Paris.

Ainsi furent engendrés les hommes dans la mythologie mexica : grâce aux ossements des morts anciens qui permirent de créer la vie. Le folio 56 du *Codex Borgia* exprime parfaitement cette opposition entre Mictlantecuhtli et Quetzalcóatl (sous la forme de Ehécatl⁵³), dos à dos mais absolument indissociables, comme le sont la vie et la mort, socles fondamentaux de la cosmovision mexica (fig. 49).

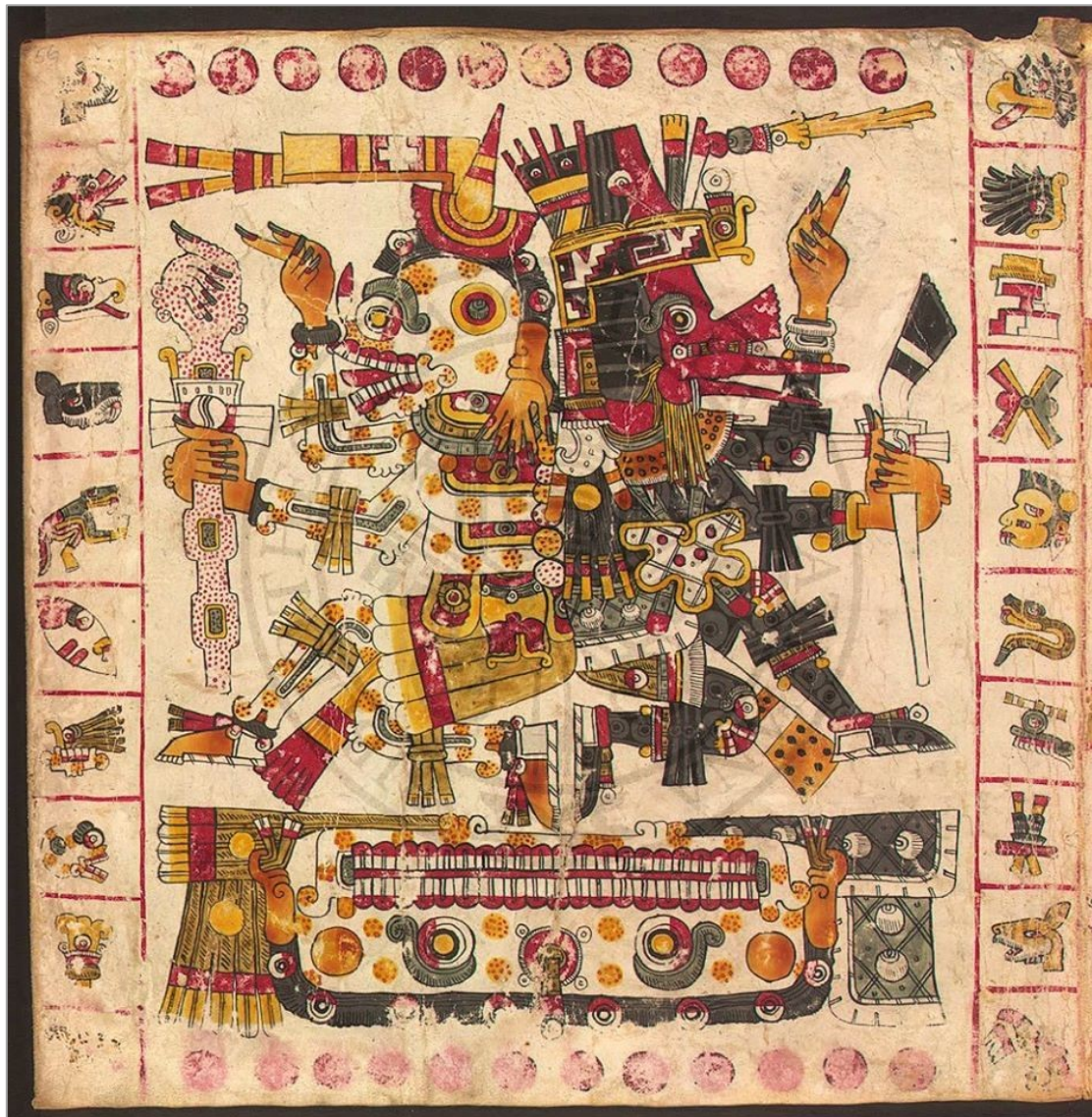


Figure 49 : Représentation de Mictlantecuhtli et Quetzalcóatl – Ehécatl, *Codex Borgia*, probablement culture nahua, postclassique tardif (XVI^e siècle), fol. 56, conservé à la Bibliothèque apostolique vaticane, Vatican.

⁵³ Miguel LEÓN-PORTILLA, *Quetzalcóatl*, México : Fondo de Cultura Económica, 1968, p. 82.

Aussi bien l'opposition que la symbolique de la renaissance sont extrêmement fortes dans cette configuration du monde, où tout est contraire et complémentaire à la fois ; autrement dit, tout n'est que cycle, point de départ et fin du chemin. Cette contradiction de l'univers est l'un des piliers des croyances de Mésoamérique, et ce, de nombreux siècles avant que ne se forme l'Empire mexica, comme peuvent l'attester ces créations datant du préclassique : un masque en céramique de la civilisation Tlatilalco (fig. 50) et une sculpture de la côte sud de l'aire maya (fig. 51). Celles-ci nous montrent explicitement le caractère bicéphale de la vie telle qu'elle était vue par l'ensemble des peuples de Mésoamérique : l'être humain possède un côté mort aussi bien qu'un côté vivant.



Figure 50 : Masque de la dualité vie/mort, civilisation Tlatilco, céramique, préclassique moyen, conservé au Musée national d'anthropologie, Mexico, Collection Covarrubias n° 236.



Figure 51 : Sculpture de la dualité, civilisation maya, céramique, préclassique tardif, conservé au Musée Popol Vuh, Guatemala (cliché de l'auteur de cette thèse).

Également, la célèbre figure au visage de mort découverte en 1964 face à la Pyramide du soleil de Teotihuacan, plus récente, représente ce concept à merveille (fig. 52). On peut y voir la mort du soleil, ou bien une allusion à la nuit après le jour, c'est-à-dire au recommencement éternel de l'existence après le trépas. Encore actuellement, on ignore si cette sculpture est issue de la civilisation *teotihuacana* ou mexica. Elle pourrait aussi bien représenter le simple concept de mort, le dieu Mictlantecuhtli (entité que nous étudierons ci-après), ou encore le symbole du soleil mort présent dans le *Codex Borgia*⁵⁴.



Figure 52 : Sculpture au visage de mort, civilisation de Teotihuacan, classique tardif (environ 650 après J.-C.), conservé au Musée national d'anthropologie, Mexico (cliché de l'auteur de cette thèse).

⁵⁴ Alfonso CASO, *op. cit* (2004), p. 36.

Ainsi, l'apparent paradoxe et le dualisme permanent soulignent en réalité un cycle de la vie qui ne peut exister sans la mort, des astres lumineux qui ne sont rien sans l'obscurité, etc. Cette dualité cyclique de la spiritualité mexica explique parfaitement la « chorégraphie » permanente de leur monde, dans laquelle les dieux des temps anciens se sacrifièrent pour les hommes, lesquels devront, à leur tour, payer de leur vie en remerciement, comme si chaque être vivant s'était vu assigner, à la naissance, un rôle précis dans le mouvement de ce monde complexe. L'univers mexica, tel qu'il était conçu mentalement et spirituellement, pourrait être résumé par la célèbre Pierre du soleil (fig. 53), un calendrier monolithique représentant aussi bien le monde mexica que la mesure du temps, avec de nombreux symboles faisant référence aux mythes fondateurs que nous venons d'évoquer.



Figure 53 : Pierre du Soleil, ou Calendrier mexica, civilisation mexica, postclassique tardif (règne de l'empereur Axayacatl, 1469), conservé au Musée national d'anthropologie, Mexico (cliché de l'auteur de cette thèse).

1.2. L'idée de mort dans les croyances mexicas

L'omniprésence de la mort chez les Mésoaméricains est une caractéristique *a priori* connue de tous dans l'inconscient collectif. Cette singularité, malheureusement galvaudée dans les esprits contemporains et la culture populaire, car incomprise, est sans cesse comparée à une vision du monde à laquelle elle était pourtant diamétralement opposée. L'image des sacrifices humains auxquels se livraient aussi bien les Mexicas que d'autres peuples comme les Purépechas, ont causé l'effroi des Espagnols lors de la Conquête. Au départ, les témoins de ces scènes d'horreur provoquant le dégoût et la répulsion ne prêtaient aucune intention louable à de telles pratiques. Pour cette raison, les civilisations héritières de l'ancienne Mésoamérique que les Espagnols du XVI^e siècle ont rencontrées au moment des premières explorations du territoire, ont alors endossé le rôle de peuples barbares et sanguinaires se livrant à d'épouvantables actes d'inhumanité, bien avant que leur sentiment mortuaire complexe ne soit analysé et étudié.

1.2.1. Le territoire des morts

L'illustre frère franciscain Bernardino de Sahagún, en travaillant sur son *Historia general de las cosas de Nueva España*, avait déjà établi plusieurs mondes où résidaient les âmes des morts après leur passage sur terre. Les études contemporaines ont permis de préciser en quoi consistaient ces différents au-delà :

- le Tonatiuhichan (point oriental de la « maison du Soleil », pour les guerriers morts au combat ou sacrifiés sur la pierre⁵⁵) ;
- le Tlalocan (le Paradis Terrestre)⁵⁶, situé au sud et associé au dieu de la pluie Tlaloc (réservé à ceux qui mouraient de noyade ou de toute autre maladie associée à l'eau⁵⁷) ;
- le Cincalco (« maison du maïs »)⁵⁸, à l'est, lieu des femmes mortes en couche ; Jacques Soustelle nous apprend que les femmes décédées pendant l'accouchement étaient assimilées à

⁵⁵ *Ibid*, p. 78.

⁵⁶ Bernardino de SAHAGÚN (O.F.M.), *Historia general de las cosas de Nueva España, escrita por Fr. Bernardino de Sahagún, franciscano, y fundada en la documentación en lengua mexicana recogida por los mismos naturales* (XVI^e siècle), (1^a ed. por Angel María GARIBAY KINTANA, 1956), 8^a ed., México : Porrúa, 1999, Apéndice del Tercer Libro, cap. II, p. 207.

⁵⁷ Alfonso CASO, *op. cit* (2004), p. 80.

⁵⁸ *Ibid*, p. 79.

des guerriers. Il est donc particulièrement intéressant de noter que l'au-delà mésoaméricain récompense les femmes ayant livré à elles-seules une bataille pour donner la vie⁵⁹ ;

- le Mictlan, le « lieu des morts » du nord, comme nous l'avons vu précédemment, pour tous ceux qui n'avaient pas été choisis par Tlaloc ou par le Soleil⁶⁰.

Les textes font également mention de treize cieux, sans que l'on n'ait jamais su si les mortels pouvaient y accéder⁶¹. Nous pouvons donc constater que chez les Mexicas, la façon de mourir est fondamentale, et semble primer sur la manière de vivre.

Cependant, un endroit symbolisait à lui seul la région des morts : le Mictlan, demeure de Mictlantecuhtli, « le dieu de la mort au masque de squelette »⁶² et de sa dame, Mictecacihuatl. Ce territoire était considéré comme un lieu dont on ne revenait pas⁶³, « synonyme de destruction, de disparition pure et simple et totale de l'être »⁶⁴. Pour cette raison, il était désigné selon de nombreuses périphrases toutes aussi effrayantes les uns que les autres, appelé « le grand gouffre »⁶⁵, ou bien « le séjour sombre du nord »⁶⁶. Le Mictlan est imaginé comme un endroit terrible soumis à des vents glacés⁶⁷, et était le théâtre de l'oubli absolu du mortel. Sahagún décrivait cette région infernale en ces termes :

*Todos nosotros iremos allá, y aquel lugar es para todos, y es muy ancho, y no habrá más memoria de vos ; y ya os fuisteis al lugar obscurísimo, que no tiene luz, ni ventanas, ni habeis más de volver ni salir de allí, ni tampoco más habéis de tener cuidado y solicitud de vuestra vuelta. Después de os haber ausentado para siempre jamás, habéis ya dejado (a) vuestros hijos, pobres y huérfanos y nietos, ni sabéis cómo han de acabar, ni pasar los trabajos de esta vida presente ; y nosotros allá iremos a donde vos estuviéredes antes (de) mucho tiempo.*⁶⁸

L'épouvante de cet inframonde est cependant relativisée par l'historien de l'art Paul Westheim, pour qui le Mictlan n'était pas lieu d'horreur, mais simple repos éternel des morts, là où se retiraient pour toujours ceux qui avaient terminé leur existence sur terre⁶⁹. Nous

⁵⁹ Jacques SOUSTELLE, *op. cit* (1986), p. 78-79.

⁶⁰ Alfonso CASO, *op. cit* (2004), p. 82.

⁶¹ *Ibid*, p. 85.

⁶² Jacques SOUSTELLE, *op. cit* (1986), p. 49.

⁶³ María de los Ángeles RODRÍGUEZ ALVAREZ, *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España*, Zamora de Hidalgo : El Colegio de Michoacán ; Zinacantepec : El Colegio Mexiquense, 2001, p. 23.

⁶⁴ Jacques SOUSTELLE, *op. cit* (1986), p. 132.

⁶⁵ *Ibid*.

⁶⁶ *Ibid*.

⁶⁷ Alfredo LÓPEZ AUSTIN y Luis MILLONES SANTAGADEA, *Dioses del norte, dioses del sur: religiones y cosmovisión en Mesoamérica y los Andes*, Lima : Instituto de Estudios Peruanos, 2008, p. 89.

⁶⁸ Bernardino de SAHAGÚN (O.F.M.), *op. cit*, Apéndice del Tercer Libro, cap. I, p. 205.

⁶⁹ Paul WESTHEIM, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México* (1^a ed. 1957), 3^a ed. traducción del alemán por Mariana Frenk, México : Ediciones Era, 1986, p. 66.

pouvons affirmer sûrement qu'il est évident que l'au-delà mexica a été « infernalisé » par la pensée chrétienne, lui conférant des caractéristiques délétères, voire maléfiques, dont il était dépourvu chez les descendants des civilisations du Mexique ancien. À titre d'exemple, il est fondamental de noter que dans son *Historia general de las cosas de Nueva España*, Sahagún parle d'un enfer sans toutefois le nommer, comme si cette région des morts accueillait les âmes de la majorité des défunts⁷⁰. Force est de constater qu'il s'agit bien évidemment du Mictlan de la cosmologie mexica : aucun doute n'est permis puisque le Franciscain explique que cet inframonde est « *el infierno, donde estaba, y vivía un diablo que se decía Mictlantecutli, y por otro nombre Tzontémoc* »⁷¹.

L'idée de ce territoire, tel qu'elle est parvenue jusqu'à notre époque décrit un endroit particulièrement difficile d'accès. Tout d'abord, l'inframonde était divisé en neuf niveaux⁷² :

- le premier niveau, le Chignahuapan, fleuve torrentiel que doit traverser le défunt après la mort ;
- le deuxième niveau, un passage entre deux montagnes qui se rejoignent ;
- le troisième niveau, une montagne d'obsidienne ;
- le quatrième niveau, un lieu où souffle un vent glacé qui blesse autant que des lames ;
- le cinquième niveau, là où flottent des drapeaux ;
- le sixième niveau, un sentier fléché ;
- le septième niveau, où des fauves dévorent les cœurs des hommes ;
- le huitième niveau, un passage étroit entre des pierres ;
- le neuvième niveau, le Chignahumictlan, là où reposent et disparaissent les âmes.

Le Mictlan, en tant que concept, correspond donc au neuvième et dernier niveau. Voici la description du voyage du mort vers ce royaume des morts, faite par Jacques Soustelle :

Le mort part alors pour un long voyage, que les traditions décrivent diversement. Il doit subir de pénibles épreuves [...]. Il lui faut passer entre des montagnes qui ne laissent entre elles qu'un étroit passage et se heurtent incessamment [...]. Il doit emprunter un chemin gardé par des serpents ou par des bêtes sauvages « qui dévorent les cœurs » (c'est-à-dire des pierres précieuses données aux morts), franchir « les huit steppes », trouver sa route dans des étendues arides de rochers, lutter contre un vent glacial et coupant, « le vent d'obsidienne », traverser un lieu désigné du nom énigmatique de « lieu où flottent les drapeaux ». Enfin, il parvenait au bord des « neuf

⁷⁰ Bernardino de SAHAGÚN (O.F.M.), *op. cit.* Apéndice del Tercer Libro, cap. I, p. 205.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Nous utiliserons ici les travaux de Alfonso CASO, *op. cit.* (2004), p. 82. La graphie nahuatl est sienne.

fleuves », *chiconauapan*, qu'il devait franchir avec l'aide de son chien. Le nombre neuf est le nombre des choses terrestres et nocturnes, qui s'applique donc justement au fleuve qui constitue la dernière barrière des enfers.⁷³

Difficile de ne pas apercevoir, dans cette géographie d'un inframonde divisé en neuf niveaux, une concordance insolite et curieuse avec la vision de l'*Enfer* de Dante, sans qu'il n'y ait toutefois la moindre relation entre eux.

Pourtant, nous pouvons légitimement nous interroger : pourquoi une telle symbolique du chiffre 9 ? Certains spécialistes comme l'archéologue mexicain Eduardo Matos Moctezuma y ont vu un parallèle très intéressant avec la gestation humaine avant l'accouchement⁷⁴ ; bien que nous puissions être surpris d'un tel décompte (les peuples mésoaméricains possédaient un calendrier de treize fois vingt jours⁷⁵), cette théorie fait tout à fait sens si l'on mesure le temps de développement du fœtus humain en fonction des lunaisons, le cycle menstruel féminin étant équivalent au cycle lunaire⁷⁶. La précision de l'observation des astres par certains peuples mésoaméricains (notamment les Mexicas), couplée à une obsession du dualisme du monde, sont autant d'éléments qui permettent de valider à eux-seuls la relation Mictlan/conception de la vie. Ne négligeons pas, également, l'élément selon lequel les femmes mortes en couche avaient, selon les croyances, une place bien particulière dans l'au-delà.

Ainsi, la descente vers le Mictlan, en symbolisant la mort, constituerait un retour aux origines de la vie, un chemin inverse, raison pour laquelle en Mésoamérique, l'on mettait les défunts en position fœtale pour qu'ils puissent commencer leur voyage ; de même, le fleuve que doit traverser le mort pourrait symboliser le flux de liquide amniotique qui précède le moment de l'accouchement⁷⁷. Pour les Mexicas, ce pèlerinage de l'au-delà durait quatre ans avant la destruction totale et l'oubli⁷⁸, ce que nous interpréterons comme un périple autour des différentes orientations du monde, cette durée semblant être celle de la totalité et de la fin : l'abysse que représente le Mictlan constitue, en réalité, le terme de la boucle engendrée par la vie, comme si tout n'était que régénération, ou que l'existence signifiait un perpétuel mouvement que la mort n'arrêterait pas mais, au contraire, prolongerait.

⁷³ Jacques SOUSTELLE, *op. cit* (1986), p. 132-133.

⁷⁴ Eduardo MATOS MOCTEZUMA, *Tenochtitlan* [en ligne], (1^a ed. 2006), 1^a ed. electrónica, México : Fondo de Cultura Económica : El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, 2016 [consulté le 30 septembre 2020], p. 159.

⁷⁵ Alfonso CASO, *op. cit* (2004), p. 86-87.

⁷⁶ Eduardo MATOS MOCTEZUMA, *op. cit*, p. 159.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Jacques SOUSTELLE, *op. cit* (1986), p. 49.

Nous nous permettrons donc de penser que le Mictlan ne provoquait aucunement de peur pour le mortel mexica. Et cette idée a régné en Mésoamérique même avant cette civilisation : les Mayas croyaient déjà en un concept similaire de région des morts dans un monde souterrain, appelé alors Xibalbá⁷⁹ : comme souvent dans la longue généalogie des civilisations de l'Amérique ancienne, les noms changent, mais pas les croyances. L'idée d'un passage après la mort physique, dans un monde qui ne serait plus terrestre, était l'aboutissement de l'existence et représentait non seulement une suite logique, mais également la continuation d'un cycle de vie, une fois l'âme devenue l'hôte du dieu de la mort⁸⁰, personnage dont nous allons parler à présent.

1.2.2. Incarnations de la mort dans le Mexique ancien

Intéressons-nous, désormais, aux principales entités qui furent des symboles de mort en Mésoamérique.

1.2.2.1. Mictlantecuhtli / Mictecacíhuatl

Nous l'avons cité précédemment, un dieu représentait à lui seul la mort dans la cosmovision mexica : Mictlantecuhtli qui, par son association avec son alter ego féminin Mictecacíhuatl, symbolise le néant, c'est-à-dire la fin de la vie terrestre et la proximité vers l'oubli, que l'âme atteindra dans l'inframonde. Mictlantecuhtli correspond à l'étape obligatoire, la suite logique, l'après inévitable. Le spécialiste de la culture nahua Patrick Johansson Kéraudren a eu ces mots :

*Todo lo que muere, plantas y animales, entra en descomposición evolutiva que pertenece al espacio-tiempo donde impera Mictlantecuhtli. Los moradores de estos inhóspitos páramos ingieren lo descompuesto y lo putrefacto y lo regeneran siguiendo asimismo el modelo que establecen los ciclos naturales de la vida.*⁸¹

⁷⁹ Vicente T. MENDOZA « El plano o mundo inferior. Mictlán, Xibalbá, Nith y Hel » in Ángel María GARIBAY KINTANA (dir.), *Estudios de Cultura Náhuatl*, III, México : Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Historia, Seminario de Cultura Náhuatl, « Estudios de Cultura náhuatl », 1962, p. 75-99, p. 77.

⁸⁰ Paul WESTHEIM, *op. cit.*, p. 64.

⁸¹ Patrick JOHANSSON KÉRAUDREN, « Escatología y muerte en el mundo náhuatl precolombino », in : Miguel LEÓN-PORTILLA (dir.), *Estudios de Cultura Náhuatl*, 2000, núm. 31, México : Universidad Nacional Autónoma de México, p. 149-183, p. 158.

Dans l'iconographie préhispanique, Mictlantecuhtli est tout simplement dépeint comme un cadavre. Ses nombreux attributs mortuaires renforcent son caractère inhumain, dépourvu de toute vie, comme nous pouvons le constater dans le *Codex Borbonicus* (fig. 54) : le seigneur des morts est reconnaissable à sa mâchoire squelettique et à ses ossements. Mais d'autres symboles viennent corroborer son rôle capital dans la conception mexica de la mort : le folio 10 du *Codex Borbonicus* nous montre un homme descendant vers le Mictlan. L'élément aquatique indique le chemin entrepris depuis le premier niveau de l'inframonde ; quant à l'animal situé sous Mictlantecuhtli, il s'agit sans aucun doute de Xólotl, la forme canine que Quetzalcóatl a utilisée pour subtiliser les os des morts nécessaires à la création des hommes. Chez les Mexicas, le chien représentait une sorte de guide vers l'au-delà : pour cette raison, on immolait parfois des chiens pour accompagner le mort durant son voyage⁸².

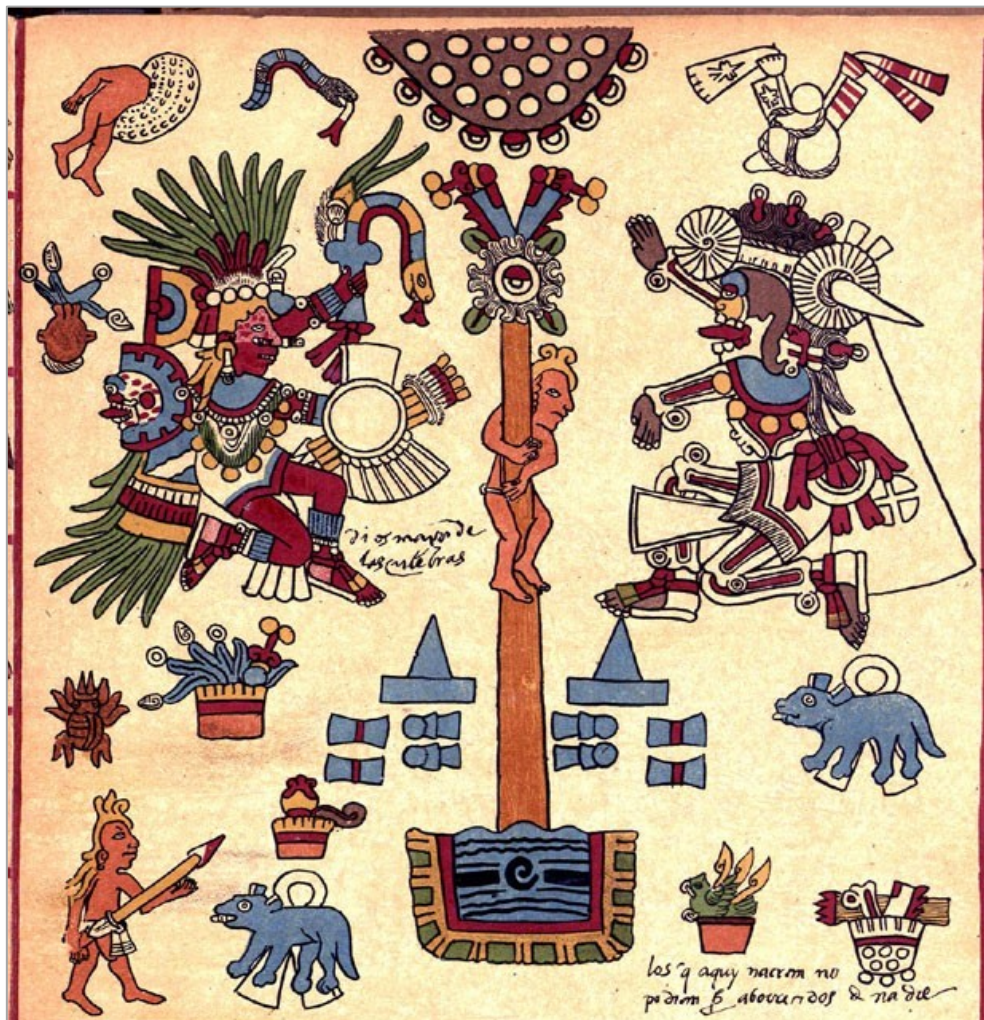


Figure 54 : Représentation de Mictlantecuhtli, *Codex Borbonicus*, postclassique tardif (XV-XVI^e siècle), fol. 10, conservé à la Bibliothèque de l'Assemblée nationale, Paris.

⁸² Jacques SOUSTELLE, *op. cit* (1986), p. 132.

Un autre attribut traditionnellement associé à Mictlantecuhtli était le foie, organe intact et visible dans le cadavre (fig. 55). En effet, le foie contient l'*ihíyotl*, l'une des trois composantes de l'âme qui contrôle certaines humeurs du corps humain, et est liée aux bas instincts tout comme au plaisir et à la vigueur en général – les deux autres étant contenues dans la tête (*tonalli*) et le cœur (*teyolia*)⁸³. L'éminent historien mexicain Alfredo López Austin a suggéré qu'une représentation graphique de ces « fragments d'âme » pouvait se trouver dans le *Codex Laud*, au folio 20D (fig. 56). D'un corps mort sont issus quatre visages : deux têtes de serpent, un visage du dieu Ehécatl, ainsi qu'un crâne. Le *tonalli* serait « expulsé » du corps par le serpent au niveau de la tête, le *teyolia* par le visage de Ehécatl, et le *ihíyotl* par le serpent sortant du ventre ; ne resterait plus, alors, que le crâne vide symbolisant le caractère inerte du corps défunt⁸⁴.

Si l'explication du concept mexicain par Alfredo López Austin nous paraît brillante, nous nous permettrons d'aller plus avant. Premièrement, il est fondamental de noter la violence que suggère la séparation des fragments d'âme et du corps, thème central de notre étude que nous évoquerons à nouveau ultérieurement. Enfin, à en juger par son aspect, nous pourrions tout à fait penser que ce folio représente Mictlantecuhtli, en ce qu'il résume la mort à lui seul.

Notons que cette relation entre la mort et le bas-ventre existait déjà chez les Mayas, comme l'attestent les représentations de personnages *wahhis* de la fin de la période classique, retrouvées dans les Basses Terres de l'actuel Guatemala. Un vase représente un homme au ventre gonflé, avec un œil fermé qui nous indique son état de mort (fig. 57).

⁸³ Cf. Bernardo R. ORTIZ DE MONTELLANO, *Medicina, salud y nutrición aztecas* (1^a ed. 1990 en inglés), 5^a ed. en español, traducción de Victoria Schussheim, México : Siglo XXI, 2003, p. 74-83.

⁸⁴ Alfredo LÓPEZ AUSTIN, *The Human Body and Ideology : Concepts of the Ancient Nahuas* (1st Spanish ed. 1980), vol. I, translated by Thelma Ortiz de Montellano and Bernard Ortiz de Montellano, Salt Lake City : University of Utah Press, 1988, p. 316.



Figure 55 : Mictlantecuhtli, civilisation mexica, argile, postclassique tardif, conservé Musée du Temple Mayor de Mexico-Tenochtitlan, Mexico.

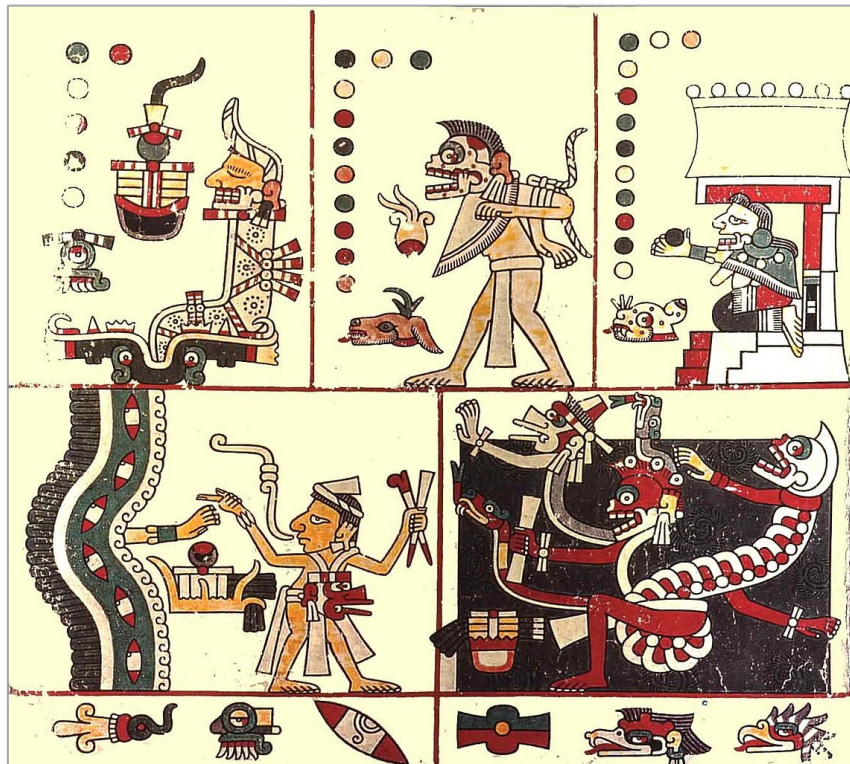


Figure 56 : Les « fragments d'âme » séparés du corps mort, *Codex Laud*, postclassique, fol. 20D, conservé à la Bibliothèque Bodléienne, Oxford.



Figure 57 : *Sitz Chamiiy*, « la mort gloutonne », civilisation maya, classique tardif, conservé au Musée Popol Vuh, Guatemala (cliché de l'auteur de cette thèse).

Un trait particulier de Mictlantecuhtli est sa complémentarité avec son double féminin Mictecacíhuatl. De nouveau, nous nous confrontons à cette caractéristique des sociétés anciennes, au sein desquelles la dualité est absolument omniprésente dans le fonctionnement des éléments entre eux. Une donnée doit attirer notre attention : le lien de Mictecacíhuatl avec la vie. Dans l'une des rares représentations préhispaniques de Mictecacíhuatl dont nous disposons, au folio 28 du *Codex Fejérváry-Mayer* (fig. 58), le sexe féminin de la Dame du royaume des morts est clairement identifié, malgré l'ambiguïté que maintiennent généralement les divinités du panthéon mésoaméricain. Nous pouvons la voir dévorer un être humain (probablement un enfant) avec son visage squelettique, dans un formidable éclat de sang.

Ce qui nous interroge, c'est la poitrine visible du personnage, symbole évident de fécondité et donc, de vie. Que les prêtres nahuas⁸⁵ aient volontairement, ou non, indiqué la féminité de la déesse du Mictlan ne constitue aucunement un détail capital. En revanche, l'élément fondamental, c'est que la vie et la mort sont très explicitement associées dans le même but : montrer le commencement et la fin, le début du chemin et la destinée incontestable. Nous y voyons clairement l'idée selon laquelle la vie consume le vivant, et que dès la naissance, l'homme mexica doit être préparé à la mort. Il est donc très intéressant de noter que dans certaines représentations, ce n'est pas Mictlantecuhtli qui dévore le vif, prenant la vie qui lui a été donnée, mais bien Mictecacíhuatl. Une nouvelle fois, nous sommes face à l'éternel recommencement des choses tel que le concevaient les Mexicas. Une allégorie similaire se retrouve dans le *Codex Laud* (fig. 59), sans que nous puissions toutefois déterminer s'il s'agit de Mictecacíhuatl ou d'une représentation de la mort en règle générale.

Bien que Sahagún associât directement Mictlantecuhtli à l'enfer et donc, au diable, il semblerait, à la lumière de ce que nous venons d'exposer, que le seigneur des morts n'ait jamais constitué une figure d'effroi dans la cosmovision mexica, et ce, en raison du sentiment mortuaire particulier de l'héritage mésoaméricain : la mort ne peut pas exister sans la vie, et par conséquent, elle est une étape non seulement obligatoire et logique, mais régénératrice. Paul Westheim nous résume cette possible relation ancestrale à Mictlantecuhtli : ce qui effrayait les anciens Mexicains, ce n'était pas le dieu de la mort, mais plutôt l'incertitude de la vie, incarnée par Tezcatlipoca⁸⁶.

⁸⁵ Le codex *Fejérváry-Mayer* appartient à une zone de confluence entre différentes régions : Tlaxcala, la Mixtèque et l'actuel État de Puebla : nous parlerons donc de « nahuas » pour ne pas faire d'amalgame avec la population mexica de l'Empire mexica. Cf. Georges BAUDOT, *Las letras precolombinas*, compilación, intro. y notas por Georges Baudot ; prefacio de Jacques Soustelle ; traducción de Xavier Massimi, México : Siglo XXI, 1979, p. 31.

⁸⁶ Paul WESTHEIM *La calavera* (1^a ed. 1953), 2^a ed., traducción del alemán de Mariana Frenk, México : Ediciones Era, 1971, p. 19.



Figure 58 : Mictecacíhuatl, *Codex Fejérváry-Mayer*, postclassique, fol. 28, conservé au Musée de Liverpool, Liverpool.



Figure 59 : Allégorie de la mort dévorant le vivant, *Codex Laud*, postclassique, fol. 5D, conservé à la Bibliothèque Bodléienne, Oxford.

1.2.2.2. *Autres divinités associées à la mort*

Le panthéon des peuples mésoaméricains, tel que nous le connaissons aujourd'hui, extraordinairement complexe, fait s'interchanger constamment les divinités et les symboles. Cependant, il semblerait que cet amalgame divin se soit accru avec le temps : à ce titre, les Mayas avaient déjà identifié un dieu de la mort bien établi, et ce dès la période du classique tardif. Les caractéristiques d'un visage squelettique issu du site de Palo Gordo, dans l'actuel Guatemala, nous montrent une divinité dépourvue de tout artifice sinon celles de la mort elle-même, ou plutôt, de l'absence de vie (fig. 60).



Figure 60 : Dieu de la mort, site de Palo Gordo, monument 26, civilisation maya (aire d'influence Cotzumalguapa), classique tardif, conservé au Musée Popol Vuh, Guatemala (cliché de l'auteur de cette thèse).

En ce qui concerne les peuples héritiers de la lignée mésoaméricaine, nous pouvons affirmer que d'autres entités mythiques peuplaient certainement l'inframonde et étaient donc, indirectement, associés à l'idée de mort, avec une importance moindre. Les travaux d'Alfonso Caso⁸⁷ nous mentionnent, par exemple, Ixpuzteque (« celui qui a le pied cassé ») et son épouse

⁸⁷ Alfonso CASO, *op. cit* (2004), p. 83.

Nezoxochi (« celle qui lance des fleurs »), Nextepeua (« celui qui arrose les cendres ») et Micapetlacalli (« coffre de mort »), Tzontémoc (« celui qui est tombé sur la tête ») et Chalmecacíhuatl (« la sacrificieuse »), ainsi que Acolnahuácatl (« celui de la région déformée »)⁸⁸.

Nous pouvons immédiatement remarquer deux choses. La première est que toutes ces entités fonctionnent par paire, ou plus précisément par couple (à l'exception d'Acolnahuácatl dont l'épouse est inconnue⁸⁹). Cela nous ramène indubitablement à la dualité permanente des éléments, mais aussi au couple mortel Mictlantecuhtli / Mictecacíhuatl. Ensuite, rappelons que Sahagún, dans sa description du Mictlan infernal, appelait le seigneur des morts Tzontémoc, mais également Aculnahuácti⁹⁰. Tout ceci nous amène à penser que ces différents dieux incarnent plusieurs symboles à la fois, en constituant des concepts amovibles. Sans doute la synthèse spirituelle mexicaine, héritière de nombreuses civilisations mésoaméricaines, a-t-elle amalgamé volontairement ou involontairement de nombreuses figures mythiques, jusqu'à les mélanger ; également, peut-être qu'un simple détail permet d'attribuer des caractéristiques différentes au couple qui règne au plus profond du Mictlan, et même les faire changer de nom, d'apparence, voire de fonction. Également, considérons que la représentation de la mort devait changer en fonction du trépas de l'individu ; aussi, il existait très certainement une énorme quantité d'incarnations de la mort qu'il serait bien trop long et complexe d'énumérer.

En résumé, mis à part le couple Mictlantecuhtli / Mictecacíhuatl qui règne sur le Mictlan, la mort n'est pas figée et peut être associée à de nombreuses divinités. À titre d'exemple, citons Coatlicue (« celle qui porte une jupe faite de serpents »), déesse de la terre dont la représentation la plus célèbre comporte un crâne mort (fig. 61) : en effet, l'élément terrestre constitue à lui seul le croisement entre la naissance et la mort⁹¹. Notons que cette sculpture, retrouvée dans les ruines de la Plaza Mayor de Mexico-Tenochtitlan, nous montre un personnage entièrement symétrique, un véritable miroir : en revanche, seul le crâne n'est pas dédoublé, comme si la mort était le point central des choses, le pivot même de l'existence, le reflet entre un monde et un autre. La même configuration se répète à l'arrière de la statue avec un autre crâne. Nous considérerons alors que l'idée de mort était omniprésente dans l'esprit des Mexicains, lesquels pouvaient l'exprimer de manières innombrables et bien distinctes. En d'autres termes, les

⁸⁸ Les traductions de l'espagnol au français sont nôtres.

⁸⁹ Alfonso CASO, *op. cit.* (2004), p. 83.

⁹⁰ Bernardino de SAHAGÚN (O.F.M.), *op. cit.*, Apéndice del Tercer Libro, cap. I, p. 205.

⁹¹ Paul WESTHEIM, *op. cit.* (1986), p. 73.

Mexicas croyaient à la vie éternelle, comme l'explique parfaitement Robert Ricard : « Pour eux, l'âme était immortelle et, une fois sortie de ce monde, elle continuait de vivre dans le ciel ou en enfer. Mais cette vie éternelle n'était pas une sanction ; le ciel n'était pas une récompense, ni l'enfer un châtement. La manière dont l'homme avait vécu sur la terre importait peu ; ce qui importait, c'étaient les circonstances dans lesquelles il était mort »⁹².



Figure 61 : Coatlicue, civilisation mexica, postclassique, conservé au Musée national d'anthropologie, Mexico (cliché de l'auteur de cette thèse).

⁹² Robert RICARD, *op. cit.*, p. 43.

1.3. La mort quotidienne : le culte des défunts

Jusqu'à présent, nous avons attesté que la mort avait toujours été une préoccupation majeure pour les peuples de Mésoamérique. Cette importance du dernier instant et de l'au-delà remonte à des temps très anciens, comme les sciences humaines et les recherches archéologiques l'ont démontré à de maintes reprises : déjà à la fin du préclassique, aux alentours de 1500 avant notre ère, certains sites étaient dotés de cimetières composés de tombeaux, de fosses creusées et de chambres mortuaires, comme c'est le cas à El Opeño (culture de l'Occident, actuel État du Michoacán)⁹³. L'anthropologue mexicain José Arturo Oliveros Morales, qui a participé aux fouilles dans les années 1970, a avancé l'idée selon laquelle une « institutionnalisation » du sentiment de mort s'était répandue progressivement parmi les sociétés sédentaires mésoaméricaines autour de 2000 avant J.-C., dès le début de la période préclassique ancienne⁹⁴ ; c'est ce qui aurait provoqué l'adoption de rites, d'hommages funéraires, de créations de tombes pour certains membres desdites sociétés, etc. Pour José Arturo Oliveros Morales, cette période coïncide avec l'apparition des sacrifices humains dans l'Amérique moyenne, phénomène dont l'apparition n'a toutefois pas été datée⁹⁵. Il est possible qu'à cette époque lointaine, les morts aient été comme semés en terre, comme si l'on ensemait la terre fertile avec les seuls restes de la vie, de sorte à permettre une régénération perpétuelle grâce à la « graine humaine »⁹⁶. Effectivement, l'étude des comportements mésoaméricains et des pratiques funéraires nous permettent de vérifier que depuis des temps immémoriaux, la mort n'était pas perçue comme une simple conclusion de l'existence. La preuve en est que bon nombre de ces rites ont perduré dans le temps.

Toutefois, comme nous l'avons déjà expliqué, il n'y eut jamais de véritable unité spirituelle totale en Mésoamérique : c'est la raison pour laquelle si les Mayas utilisaient des urnes funéraires, les Zapotèques et les Mixtèques enterraient leurs défunts⁹⁷, les Huicholes (Nayarit) et les Tarahumaras (nord-ouest) les plaçaient dans des grottes pour leur rendre

⁹³ José Arturo OLIVEROS MORALES, *El espacio de la muerte, recreado a partir del Occidente prehispánico*, Zamora de Hidalgo : El Colegio de Michoacán ; México : CONACULTA-INAH, 2006, p. 148.

⁹⁴ *Ibid*, p. 60.

⁹⁵ *Ibid*.

⁹⁶ *Ibid*, p. 77.

⁹⁷ Paul WESTHEIM, *Arte antiguo de México*, traducción del alemán de Mariana Frenk, México : Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 301.

hommage⁹⁸, tandis que les Mexicas incinéraient les leurs (à l'exception des morts par noyade ou tous ceux appelés par Tlaloc qui, eux, étaient mis en terre)⁹⁹. Il semblerait que le seul procédé mortuaire absent de la civilisation mexica était l'embaumement¹⁰⁰. L'architecture funéraire nous a renseigné sur ces pratiques diverses, qui illustrent les particularités de chacune de ces sociétés. Vraisemblablement, leurs rituels n'étaient pas guidés par une quelconque avancée technique, mais plutôt par la conservation de coutumes ancestrales et d'un sentiment de mort cohérent.

Malgré ces divergences, une croyance fondamentale était admise par l'ensemble des peuples mésoaméricains : la tradition selon laquelle les os contenaient l'âme, d'où le caractère sacré des ossements en Mésoamérique¹⁰¹. Nous l'avons abordé précédemment : aussi bien dans la cosmogonie maya que mexica, les êtres humains avaient été créés par les dieux à partir d'ossements, et nous reviendrons sur ce culte funéraire capital dans le point suivant.

Comme expliqué antérieurement, dans la civilisation mexica, on croyait en l'immortalité de l'âme, laquelle était composée de trois éléments (l'*ihíyotl*, le *tonalli* et le *teyolia*). Les Mexicas plaçaient généralement une pierre dans la bouche du cadavre, avant son incinération : cet artefact était chargé d'assimiler le *teyolia*, entité qui transitait ainsi depuis le cœur vers le monde extérieur, prenant la forme d'un oiseau, d'un papillon, ou même d'une pierre¹⁰². Une fois parti vers l'inframonde, l'individu se décharnait jusqu'à libérer son *tonalli* avant de pouvoir accéder au Mictlan et réintégrer ses propres substances vitales à la terre¹⁰³. Les morts communs étaient enveloppés dans une sorte de tapis, le *petate*¹⁰⁴, symbole de trépas par excellence (d'où la survivance du terme en espagnol mexicain contemporain¹⁰⁵), puis on les plaçait en position accroupie dans un fardeau, avant de leur faire porter un masque de pierre sur le visage, ainsi que des plumes et d'autres ornements sur le corps¹⁰⁶. S'il était question d'un personnage ayant eu un statut très élevé dans la société mexica, il pouvait être incinéré après avoir été paré de ses plus beaux vêtements ; également, il était possible que l'on tue l'une de

⁹⁸ Claudio LOMNITZ-ADLER, *Idea de la Muerte en México* (1^{re} ed. en inglés 2005), 1^{re} ed. en español, México : Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 151-153.

⁹⁹ Jacques SOUSTELLE, *op. cit* (1955), p. 231.

¹⁰⁰ María de los Ángeles RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, *op. cit*, p. 32.

¹⁰¹ Claudio LOMNITZ-ADLER, *op. cit*, p. 151.

¹⁰² *Ibid*, p. 155.

¹⁰³ Carlos Alberto MERCADO LIMONES y Luz de Lourdes SERNA CERRILLO (dirs), *op. cit*, p. 37, note de bas de page 19.

¹⁰⁴ María de los Ángeles RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, *op. cit*, p. 32.

¹⁰⁵ Définition : *petatearse* (De *petate*, 'estera'). prnl. coloq. *El Salv. y Méx.* morir (l llegar al término de la vida). Cf. *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, Edición del Tricentenario (vigésimotercera edición), Madrid : Grupo Planeta Spain ; Barcelona : Espasa Libros, 2014. L'utilisation familière de ce terme, encore actuelle au Mexique, montre indubitablement l'importance du procédé ancestral préhispanique.

¹⁰⁶ Jacques SOUSTELLE, *op. cit* (1955), p. 232.

ses femmes ou l'un de ses serviteurs afin qu'il soit accompagné dans l'autre vie¹⁰⁷. Des chants funèbres, les *miccacuicatl*, étaient alors entonnés pendant la crémation¹⁰⁸. Quant aux cendres, elles étaient récupérées et ensevelies dans un champ ou dans la maison des proches du défunt, renforçant la fertilité et l'esprit de la famille¹⁰⁹.

Nous voyons bien, à nouveau, à quel point l'idée du retour à la terre est une condition clé dans la cosmogonie mexica : la mort est sans cesse liée à l'espace terrestre, à la fertilité, au sol (comme nous l'avons mentionné avec l'exemple de la déesse Coatlicue). Il paraît donc indéniable qu'outre leurs coutumes funéraires, les Mexicas possédaient un sentiment mortuaire particulièrement développé. Le Dominicain Diego Durán raconte, près d'une cinquantaine d'années après la Conquête, la douleur qu'avaient exprimée plusieurs seigneurs à la mort de l'empereur mexica Axayácatl, un siècle auparavant :

Murió el rey Axayacatl el año de mill y quatrocientos y ochenta y uno, al qual hechas las osequias y ordinarios presentes y cerimonias prolixas, luego se entendió en elegir nuevo rey [...]. Antes de que elixiesen al rey Tiçocatzin, Tlacaelel envió al rey de Tezcuco Neçualpiltzintli, aunque otra ystoria y relacion dizque no sino á Neçualcoyotl, que aun era vivo, á le hacer sauer cómo el rey de México era ya muerto: lo mesmo al rey de Tacuba y á los señores de todas las prouincias, en todas las ciudades se leuantó gran llanto y sentimiento, especialmente los reyes, delante los mensajeros, empezaron á llorar y á mostrar gran pesar y tristeza por la muerte de un rey tan moço y tan valeroso, y levantándose de su asiento mandó á los de su casa que luego aparejasen lo necesario para ir á dar el pésame al muerto, y así salió luego de su ciudad y vino a la ciudad de México, y saludando á todos los principales fuése al aposento donde estaua el cuerpo muerto y ofreciéndole quatro esclauos, los dos varones y dos hembras, y un beçote de oro y unas orejeras y una naricera y una corona de oro y un arco muy galano con sus flechas y muy galanos plumajes de plumas verdes y galanas, y otro de plumas de águila y una rica manta muy galana y un rico ceñidor y sus çapatos muy galanos y un rico collar de piedras con una joya de oro al cauo, y puesto todo este recaudo junto al cuerpo, así en pié junto al difunto, le empezó á hablar desta manera, llorando : “hijo mio, mancebo muy valoroso y excelente Axayacatl tecutli: esta será la última vez que veré tu cara: ya as llegado al lugar donde allarás á tus padres y parientes y señores tus antepasados, donde como un paxarito que vuela as ido á goçar del Señor de lo criado, del dia y de la noche, del aire y del fuego: aquí te traigo este pequeño don con que puedas allá pasar el tiempo con descanso.”

Acauado quel rey de Tezcuco hiço su plática, entró el rey de Tacuba Y DIXO: “hijo mio: solo y desamparado as dexado y sin consuelo á esta tu república y ciudad de México, sujeta á lo que el Señor de lo criado querrá hacer della, mañana ó esotro dia: ya te a dejado este cuydado para siempre, pues no podrán tener el recurso y amparo que solían en ti: ya as llegado al lugar de tus parientes y antepasados, los Señores: ya estás acostado y descansando á la sombra de los prados sombríos de las nueve bocas de la muerte y en la casa de la lumbre resplandeciente del sol, donde tus antepasados están: descanse agora, hijo mio, tu cuerpo;” [...].

Luego llegaron los de Cuauhnauac y de toda la tierra caliente, y haciendo la mesma lamentación, le dixeron: “Señor poderoso: la triste muerte te cortó el ylo de este señorío que dinamente te auia el Dios de lo criado, del dia y de la noche emprestado: ya as dexado á estos señores y deudos tuyos solos y desconsolados, y as llegado á los que antes de ti fueron y pasaron

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Claudio LOMNITZ-ADLER, *op. cit.*, p. 155.

á la otra vida: aquí venimos ante tu presencia á someternos á las lágrimas y á la tristeza, juntamente con toda nuestra prouincia, como es justo que toda la tierra haga el mesmo sentimiento, pues perdió tan buen rey y señor, el qual tenia las veces de nuestro dios Vitzilopochtli, por lo qual todos quedamos huérfanos y desamparados.”¹¹⁰

Si le récit de Diego Durán est édifiant, il peut nous sembler anachronique de prime abord : en effet, des concepts européens comme le « *pésame* », ou bien l'idée d'une république de Mexico-Tenochtitlan, sont les preuves d'une certaine distorsion du passé mésoaméricain modifié par l'esprit chrétien espagnol ; Diego Durán, ayant étudié la mémoire des anciens après la Conquête, décrit avec son regard du XVI^e siècle un événement survenu des décennies avant même que les Mexicas et les Espagnols ne se soient rencontrés. En revanche, bien qu'altérée, cette réalité rapportée par le missionnaire dominicain nous apprend des choses très intéressantes sur la manière dont se vivaient des funérailles, et comment on rendait les honneurs à un défunt. Nous retrouvons ici l'idée des « *nueve bocas de la muerte* », relative au Mictlan, celle de la réincarnation sous forme d'oiseau après le trépas, ainsi que la symbolique du fil de la vie coupé (qui pourrait tout aussi bien être espagnol, mais qui semblait exister également dans les croyances du Mexique ancien). Ainsi, cet extrait de la *Historia de las Indias de Nueva-España y islas de la tierra firme* nous renseigne sur la douleur exprimée au moment des derniers hommages, mais aussi sur la manière d'honorer le mort, avec les parures, les offrandes, etc. L'importance de la mémoire du défunt est très explicite : on lui parle comme s'il était encore vivant, comme s'il faisait encore partie du monde terrestre et que, malgré son départ vers l'au-delà, son esprit demeurait parmi les hommes.

Les offrandes faites au mort duraient pendant quatre jours après le décès, à raison de deux fois par jour, à l'endroit où se trouvaient les restes brûlés ; au quatrième jour, quand le voyage vers l'au-delà était censé être terminé, avait lieu une grande fête en l'honneur de celui qui allait rejoindre l'inframonde ; enfin, on enterrait les restes, puis l'hommage funèbre était répété au bout de vingt, quarante, soixante, et quatre-vingts jours après le décès¹¹¹.

Ce besoin perpétuel de rendre hommage aux ancêtres et aux personnes disparues correspond à la vie quotidienne des Mexicas, qui s'adonnaient à de très nombreuses fêtes en l'honneur des défunts, mais qui avaient également une manière singulière de préparer, voire de

¹¹⁰ Diego DURÁN (O.P.), *Historia de las Indias de Nueva-España y islas de la tierra firme, por el padre fray Diego Durán* (1579), la publica con un atlas de estampas, notas é ilustraciones, José F. RAMÍREZ (ed.), México : Imprenta de J. M. Andrade y F. Escalante, 1867-1880, I, cap. XXXIX, p. 302-304.

¹¹¹ Yólotl GONZÁLEZ TORRES, « El culto a los muertos entre los mexicas », in : *Boletín INAH*, México : Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1975, n°14, 2^a época, julio-sept. p. 37-44, p. 40.

mimer la dernière heure, dans des rituels que nous allons détailler à présent : ceux d'une civilisation pour laquelle la mort était un véritable culte.

1.3.1. Temps funéraire

Dans le Mexique ancien, la mort est quotidienne. À tel point que le cycle de la vie est rythmé par de nombreuses fêtes durant lesquelles l'on rendait hommage aux défunts. Nous suivrons ainsi la chronologie établie par Sahagún dans son *Historia general de las cosas de Nueva España* ainsi que les analyses de Diego Durán, pour dresser la liste de ces fêtes qui comportaient un élément de révérence aux morts :

- Tóxcatl, le cinquième mois de l'année, entre le 23 avril et le 12 mai du calendrier grégorien ; au premier jour de Tóxcatl avait lieu une fête dédiée à Tezcatlipoca, « *dios de los dioses* »¹¹², durant laquelle l'on tuait un jeune homme qui représentait un avatar humain du dieu au miroir fumant¹¹³ ;

- Tlaxochimaco, le neuvième mois, du 12 au 31 juillet du calendrier grégorien. Il s'ouvrait sur une cérémonie en l'honneur de Huitzilopochtli¹¹⁴. Diego Durán a affirmé, selon un autre calcul, qu'au 8 août du calendrier grégorien se célébrait la « *fiesta pequeña de los muertos* », Miccailhuiltontli¹¹⁵ ; il s'agissait, en réalité, d'une fête en l'honneur des enfants morts¹¹⁶ ;

- Xócotl Huetzi, le dixième mois, du 1^{er} au 20 août du calendrier grégorien. La fête inaugurale était celle de Xiuhtecutli, dieu du feu¹¹⁷. Le 28 août, selon le calendrier avancé par Diego Durán, se tenait la plus grande fête des morts de l'année : « *había este día un sacrificio de fuego espanto y de gran temor [...] donda había carnicería de hombres y potages de sus carnes sirviendo de víctimas á los falsos y mentirosos dioses* »¹¹⁸ ;

- Tepeilhuitl, le treizième mois, du 30 septembre au 19 octobre du calendrier grégorien. Sahagún explique que pendant ce mois, « *hacían [...] imágenes en memoria de aquellos que se*

¹¹² Bernardino de SAHAGÚN (O.F.M.), *op. cit.*, Libro Segundo, cap. V, p. 81.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 85.

¹¹⁵ Diego DURÁN (O.P.), *Historia de las Indias de Nueva-España y islas de la tierra firme, por el padre fray Diego Durán* (1579), la publica con un atlas de estampas, notas é ilustraciones, José F. RAMÍREZ (ed.), México : Imprenta de J. M. Andrade y F. Escalante, 1867-1880, II, cap. III, p. 288.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Bernardino de SAHAGÚN (O.F.M.), *op. cit.*, Libro Segundo, cap. IX, p. 85.

¹¹⁸ Diego DURÁN (O.P.), *op. cit.*, II, cap. III, p. 290.

habían ahogado en el agua, o habían muerto de tal muerte que no los quemaban sino que los enterraban »¹¹⁹ (phénomène que nous avons vu précédemment) ;

- Quecholli, le quatorzième mois, entre le 20 octobre et le 8 novembre du calendrier grégorien. À cette période, on rendait hommage à Mixcóatl, dieu de la guerre, en tuant de nombreux esclaves, mais également en fabriquant des flèches de chasse¹²⁰. Sahagún rapporte la chose suivante :

*Acabados los cuatro días en que hacían las saetas y dardos, hacían unas saetas chiquitas y atábanlas de cuatro en cuatro, con cada cuatro teas; y así hecho un manojito de las cuatro teas y de las cuatro saetas, ofrecíanles sobre los sepulcros de los muertos; ponían también juntamente con las saetas y teas dos tamales. Estaba todo esto un día entero sobre la sepultura y a la noche lo quemaban y hacían otras muchas ceremonias por los difuntos en esta misma fecha.*¹²¹

Nous noterons que Diego Durán ne parle aucunement de tels hommages funéraires lors de cette occasion.

Ce que nous pouvons immédiatement remarquer, à la lecture de ces dates symboliques qui ponctuent le calendrier mexica, c'est que le rythme calendaire est particulièrement marqué par la mort ; plus que de simples fêtes en hommage aux défunts, ce qui nous paraît singulier, c'est cette cohabitation entre les morts et les vivants. En outre, il est pratiquement certain qu'il existait d'autres festivités et cérémonies mortuaires, hormis les périodes susmentionnées, lesquelles n'ont pas pu être toutes recensées par les chroniqueurs de la Conquête.

Cet espace de communion entre les défunts et les vivants n'était pas exclusivement l'apanage des Mexicas : dans la *Relation de Michoacan*, qui documente l'Empire tarasque (*purepecha*) de la côte Pacifique, il est fait mention d'une cérémonie de culte aux ossements. En prologue à son édition de la *Relation*, Jean-Marie Gustave Le Clézio explique :

Dans cette société cruelle et magique, la vie humaine ne compte guère. Les hommes, qu'ils soient puissants ou misérables, sont tout entiers entre les mains des dieux. C'est pourquoi le peuple porhé vivait dans la familiarité de la mort. [...] La mort n'est pas une rupture, elle est l'accomplissement de l'être, quels que soient son rang et son origine. Lors de la fête d'Unisperansquaro (fête qu'on peut rapprocher de la fête des morts célébrée aujourd'hui encore dans la plupart des communautés tarasques), les guerriers veillent auprès des ossements des victimes des sacrifices, et ils dansent et s'affligent avec les captifs qui vont mourir. La croyance des Porhépecha dans la survie et dans l'au-delà était si forte, que lors de la mort du Cazonci, raconte la *Relation*, « beaucoup de gens voulaient partir avec lui, et l'on devait les en empêcher.

¹¹⁹ Bernardino de SAHAGÚN (O.F.M.), *op. cit.*, Libro Segundo, cap. XIII, p. 89.

¹²⁰ *Ibid.*, cap. XIV, p. 89.

¹²¹ *Ibid.*

Alors, sont immolés tous ceux que le roi doit emmener avec lui dans l'autre monde pour le servir.¹²²

À en juger par la synthèse culturelle qu'incarnaient les Mexicas, et par les communications et interactions permanentes des peuples mésoaméricains, il est plus que probable que le temps des autres civilisations ait été conçu de manière analogue au rythme de l'Empire mexica. À titre d'exemple, la *Relation de Michoacan* nous apprend que la festivité tarasque d'Uapansquaro avait lieu à la même période calendaire que le mois de Quecholli¹²³.

Un dernier élément nous résume parfaitement le rapport des Mexicas à ce que nous appellerons désormais « la mort quotidienne » : le signe du *miquiztli*. Nous l'avons évoqué dès le début de ce chapitre : l'observation des astres était une pratique aussi fréquente qu'indispensable dans la civilisation mexica. On pensait que le jour et l'heure de naissance de chaque être humain déterminait non seulement les futures conditions de vie, mais aussi de mort, de celui qui venait au monde¹²⁴, comme si tout était déjà écrit. Ces devins ou voyants étaient appelés *tonalpouhque*¹²⁵ et lisaient, pour chacun, le signe sous lequel l'individu était né, dans les *tonalámatl*¹²⁶ (« papiers des jours-destins »¹²⁷), selon un compte de 260 (20 signes pour 13 occurrences, qui pouvaient se diviser chacun en plusieurs « maisons », lesquelles lui conféraient alors d'autres caractéristiques)¹²⁸. Ces symboles sont fréquents dans les codex mésoaméricains (exemple : fig. 62). Notons, dans cette pratique, la racine du mot « *tona* » qui signifie « soleil »¹²⁹, élément fondamental à la base de toute mesure du temps mexica. Ces jours-signes étaient les suivants¹³⁰ :

¹²² *Relation de Michoacan*, version et présentation de Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO (éd.), Paris : Gallimard, 1984, p. 37.

¹²³ *Ibid.*, p. 63.

¹²⁴ Bernardino de SAHAGÚN (O.F.M.), *op. cit.*, Libro Cuarto, prólogo, p. 221.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Miguel LEÓN-PORTILLA, *La filosofía náhuatl: estudiada en sus fuentes* (1^a ed. 1956), 10^a ed. con un nuevo apéndice; prólogo de Ángel María Garibay Kintana, México : Universidad Autónoma Nacional de México, 2006, p. 427.

¹²⁷ La traduction depuis Miguel León-Portilla est nôtre.

¹²⁸ Miguel LEÓN-PORTILLA, *op. cit.* (2006), p. 427.

¹²⁹ Cf. Ángel María GARIBAY KINTANA, *Llave del náhuatl: colección de trozos clásicos, con gramática y vocabulario, para utilidad de los principiantes* (1^{ra} ed. 1940), 2^a ed. revisada y aumentada, México : Editorial Porrúa, 1961

¹³⁰ Cf. Bernardino de SAHAGÚN (O.F.M.), *op. cit.*, Libro Cuarto, p. 221-261 (Les traductions de l'espagnol au français sont nôtres. Parfois, Sahagún ne traduit pas les termes nahuatl. Les traductions du nahuatl au français sont nôtres via Ángel María GARIBAY KINTANA, *op. cit.*).

- | | |
|--|---|
| 1 – <i>Cipactli</i> (créature marine) | 11 – <i>Ozomatli</i> (singe) |
| 2 – <i>Océlotl</i> (ocelot) | 12 – <i>Cuetzpalin</i> (lézard) |
| 3 – <i>Mázatl</i> (cerf) | 13 – <i>Ollin</i> (mouvement) |
| 4 – <i>Xóchitl</i> (fleur) | 14 – <i>Itzcuintli</i> (chien) |
| 5 – <i>Acatl</i> (roseau) | 15 – <i>Calli</i> (maison) |
| 6 – <i>Miquiztli</i> (mort) | 16 – <i>Cozcaquauhtli</i> (vautour) |
| 7 – <i>Quiahuitl</i> (pluie) | 17 – <i>Atl</i> (eau) |
| 8 – <i>Malinalli</i> (herbe recourbée) | 18 – <i>Ehécatl</i> (vent/Quetzalcóatl) |
| 9 – <i>Cóatl</i> (serpent) | 19 – <i>Quauhtli</i> (aigle) |
| 10 – <i>Técpatl</i> (couteau de silex) | 20 – <i>Tochtli</i> (lapin). |



Figure 62 : Les vingt signes temporels et leur divinité associée, *Codex Borgia*, folios 9 à 13, probablement culture nahua, postclassique tardif (XVI^e siècle), conservé à la Bibliothèque apostolique vaticane, Vatican.

La première chose que nous pouvons remarquer dans ce calendrier divinatoire (qui n'est pas le même que le calendrier solaire examiné antérieurement), c'est que le signe de mort fait partie d'autant d'éléments indispensables à une vie terrestre cohérente, au même titre qu'un animal ou une plante. À propos du *miquiztli*, Sahagún dit ceci :

*Sexto signo llamado ce miquiztli, y de su próspera fortuna. Decían que este signo era de Tezcatlipoca por cuya reverencia hacían en particular muchas ofrendas y sacrificios, y hacían fiesta y regalos a los esclavos, cada uno a los suyos, en sus casas [...]. Decían que éste era bueno y en parte malo, esto es, que algunas cosas tenía buenas y otras malas.*¹³¹

Nul doute qu'une composante aussi fondamentale que la mort ne pouvait revêtir, dans l'esprit dualiste des Mexicas, une quelconque vertu ni le moindre maléfice. Le signe de mort

¹³¹ Bernardino de SAHAGÚN (O.F.M.), *op. cit.*, Libro Cuarto, cap. IX, p. 232.

(fig. 63) est aussi important et nécessaire que celui de la vie, à la différence près que ce symbole permet d'accéder à la vie éternelle, et non l'inverse. Enfin, notons que le *miquiztli* n'est pas associé à Mictlantecuhctli (comme on pourrait le croire), mais bien à Tezcatlipoca, à savoir la divinité la plus complexe de la mythologie mexica, synonyme à la fois de néant et d'infini.



Figure 63 : Miquiztli, *Codex Borgia*, probablement culture nahua, postclassique tardif (XVI^e siècle), fol. 1, conservé à la Bibliothèque apostolique vaticane, Vatican.

S'il est absolument certain que le crâne est une allégorie universellement admise par toutes les sociétés humaines lorsqu'elles veulent figurer la mort, cette image représentait, en Mésoamérique et particulièrement chez les Mexicas, un symbole à part entière. Premièrement : son omniprésence relève non pas d'une simple obsession pour la mort, mais plutôt de la nécessité de représenter en permanence la fin d'un cycle naturel, tout en le liant à la vie quotidienne. Enfin, et nous l'étudierons plus avant : cette représentation du crâne mort, *la calavera*, deviendra à part entière un symbole de la culture mexicaine post-Conquête.

1.3.2. La question des sacrifices

Nous avons pu le constater jusqu'à présent : de très nombreuses fêtes mésoaméricaines s'accompagnaient de sacrifices, pratique rituelle non seulement fréquente, mais également indispensable dans la spiritualité mexica. Pour l'équilibre entier du cosmos, les dieux réclamaient aux hommes leur « *chalchiuatl* »¹³² (« eau précieuse »), c'est-à-dire leur sang,

¹³² Jacques SOUSTELLE, *op. cit* (1986), p. 101.

source d'énergie, essence-même de la vie de tous les éléments entre eux¹³³. Aussi bien les divinités mexicas que le Soleil lui-même en avaient besoin pour s'assurer du bon fonctionnement du monde ; car les hommes ont une véritable « dette de sang »¹³⁴ envers leurs créateurs, qui les ont fabriqués à partir des os des morts.

Comme nous l'avons exposé précédemment, la mort n'est pas une finalité. Elle peut même être un véritable honneur pour les hommes, dans le sens où elle augure le prolongement de la vie sur terre, sous une autre forme. Et c'est là qu'intervient le sacrifice, qui constitue une forme de destinée de l'être humain¹³⁵. Il apparaît en Mésoamérique sous divers aspects, mais avec le même objectif. C'est ainsi que nous pouvons évoquer les jeux de pelote auxquels s'adonnaient la plupart des peuples du Mexique ancien, symbolisant une véritable bataille entre la vie et la mort, entre toutes les composantes de cette dualité mésoaméricaine si caractéristique. Les sites préhispaniques témoignent à la fois de l'importance de ce jeu, et de l'issue sanglante de cette pratique plusieurs fois millénaire : en effet, une des deux parties adverses était sacrifiée à l'issue de l'affrontement¹³⁶.

Toutefois, il semble difficile d'avancer avec certitude qui des vainqueurs ou des vaincus étaient mis à mort ; les premiers auraient-ils accepté le sacrifice comme une gloire, et les seconds comme une humiliation ? Si nous pouvons penser que la mise à mort des vaincus aurait pu être considérée, en réalité, comme le sacrifice de valeureux combattants qui méritent leur sort, nous pencherons plutôt pour la première hypothèse, qui fait de la mort une issue réservée en priorité à l'homme digne et valeureux sur le perdant et le faible, dans une sorte d'« insignifiance de la mort »¹³⁷, culturelle et spirituelle. Du jeu de pelote maya au *tlachtli*¹³⁸ mexica, de nombreux sites rappellent l'importance – ou l'indifférence ? – du trépas pour les peuples mésoaméricains. Au sein du célèbre centre religieux maya-toltèque Chichén Itzá, dans la péninsule du Yucatan, la mort est présente sur les murs-mêmes de l'enceinte de jeu de pelote : sur ces bas-reliefs, l'on peut voir un crâne placé dans un cercle, probable allégorie de l'astre et de la balle, aussi bien que de la mort qui y est irrémédiablement associée (fig. 64). En face, se tiennent des sculptures en l'honneur des sacrifiés (fig. 65). Ces éléments rappellent

¹³³ Serge GRUZINSKI, GRUZINSKI, Serge, *Le destin brisé de l'empire aztèque* (1^{ère} éd. 1987), 4^e éd, Paris : Gallimard, 2010, p. 53.

¹³⁴ Karl Andreas TAUBE, *op. cit.*, p. 135.

¹³⁵ Jacques SOUSTELLE, *op. cit.* (1986), p. 129.

¹³⁶ Christian DUVERGER, *op. cit.*, p. 67.

¹³⁷ Juan Miguel LOPE BLANCH, *Vocabulario mexicano relativo a la muerte*, México : Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de estudios literarios, Seminario de dialectología, Dirección general de publicaciones, 1963, p. 7 (La traduction est nôtre.).

¹³⁸ Cf. Christian DUVERGER, *op. cit.*, p. 67.

indubitablement l'issue fatale de cette lutte pour la reconstitution théâtrale des mouvements de l'univers.



Figure 64 : Crâne figurant sur un mur du terrain de pelote, probablement civilisation maya-toltèque, Chichén Itzá, Yucatán, classique tardif ou postclassique ancien (cliché de l'auteur de cette thèse).



Figure 65 : Mur des sacrifiés du jeu de pelote, probablement civilisation maya-toltèque, Chichén Itzá, Yucatán, classique tardif ou postclassique ancien (cliché de l'auteur de cette thèse).

Si nous pouvons être tentés d'associer l'idée de sacrifice à une brutalité extrême, gardons à l'esprit que pour les peuples mésoaméricains, cette pratique constituait la clé de voûte de l'équilibre du monde. Parfois, le sacrifice s'accompagnait d'anthropophagie, ce qui complexifie davantage le rapport à la mort chez les civilisations du Mexique ancien. L'historien français spécialiste de l'Amérique latine Serge Gruzinski a qualifié ces pratiques de véritables moments de « communion rituelle »¹³⁹ pour les Mexicas. Une analyse analogue est faite par Jean-Marie Gustave Le Clézio à propos d'un fragment de la *Relation de Michoacan*, relatif à la symbolique du cannibalisme chez les Purépechas :

La foi dans l'au-delà donne son sens à cette civilisation. La mort, c'est le commencement du chemin pour rejoindre le domaine des ancêtres et des dieux [...]. Dans la mort, les hommes restituent aux dieux cette chair et ce sang, cette vie qui leur avait été prêtée. Mourir dans le sacrifice est un honneur, non un châtement [...]. Lorsque les gens d'Itzi Paramucu capturent Tamapu Checa, le fils de Tariacuri, celui-ci ne peut que s'enorgueillir : « Oui, en vérité, cela me cause une grande joie, car j'ai donné à manger au soleil et aux dieux du ciel. J'ai engendré cette tête qu'on va couper, j'ai engendré ce cœur qu'on va arracher. Mon fils fut comme un pain très doux, un pain de céréales. Car j'ai donné à manger en abondance aux quatre parties du monde. ».¹⁴⁰

Une fois de plus, nous ne pouvons que souligner cette nécessité des hommes d'alimenter leur terre, de nourrir leurs dieux, mais également le soleil, à travers la fonction régénératrice fondamentale de la mort. Et ce besoin allait, à l'époque de l'Empire mexica, jusqu'à la préoccupation de ce que Jacques Soustelle appelait le « devoir cosmique »¹⁴¹ :

Le soleil ne se lèvera, la pluie ne descendra des sommets de montagnes, le maïs ne surgira du sol, le temps lui-même ne poursuivra sa course majestueuse, que si les sacrifices sont consommés.¹⁴²

Nous savons parfaitement, aujourd'hui, que la culture de l'Empire mexica était entièrement vouée à l'étoile du jour¹⁴³, Tonatiuh, l'enfant précieux, le resplendissant, l'aigle qui monte¹⁴⁴, véritable dieu parmi les dieux. N'oublions pas le mythe fondateur de Nanahuatzin : il est un dieu qui s'est sacrifié pour devenir éternel, pour le bien des hommes¹⁴⁵. Il est vrai que l'idée d'un Soleil qui se mourrait, ou qui disparaîtrait de manière funeste et

¹³⁹ Serge GRUZINSKI, *op. cit* (2010), p. 49.

¹⁴⁰ *Relation de Michoacan*, *op. cit*, p. 38.

¹⁴¹ Jacques SOUSTELLE, *op. cit* (1986), p. 7.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*, p. 34.

¹⁴⁴ Alfonso CASO, *op. cit* (2004), p. 49

¹⁴⁵ Jacques SOUSTELLE, *op. cit* (1986), p. 6.

inattendue, semblait hanter le peuple mexica, voire ses ancêtres : c'est peut-être le sens de cette sculpture au visage de mort retrouvée à Teotihuacan (cf. fig. 52), représentant un soleil en forme de crâne, comme pour avertir les hommes de la possibilité d'une fin soudaine de leur monde : et pour éviter cette dernière, il fallait abreuver l'astre du sang des hommes. Rappelons également que le dieu Huitzilopochtli personnifiait lui aussi le Soleil, en ce qu'il était le symbole du ciel diurne¹⁴⁶. Cette divinité allait devenir, à l'époque de l'Empire mexica, l'entité la plus importante du panthéon, si bien que Sahagún le mentionne dès son premier chapitre de l'*Historia general de las cosas de Nueva España*, le qualifiant ainsi : « *el principal dios que adoraban y a quién sacrificaban los mexicanos llamado Huitzilopochtli* »¹⁴⁷. Le fait que ce dieu solaire, belliqueux, « *gran destruidor de pueblos y matador de gentes* »¹⁴⁸ ait été la divinité la plus importante à l'époque de l'Empire, nous renseigne sur les nécessités d'expansion et de sang des Mexicas, préoccupés par la soif de Huitzilopochtli, « *guiador de los mexicanos* »¹⁴⁹, pour reprendre l'expression du Franciscain Juan de Torquemada.

Les chroniqueurs de la Conquête ou de la période post-Conquête ont rapporté ces spectacles de sacrifices. Sahagún propose une liste impressionnante de festivités au cours desquelles la population mexica se livrait à des sacrifices humains. Motolinía, dans une lettre qu'il adressa à Charles Quint en 1555, décrivit un peuple avide de sang :

*Por todos los pueblos y provincias de ella había muchos sacrificios delante de los ídolos: y cada día y cada hora ofrescían a los demonios sangre humana por todas partes y pueblos de toda esta tierra, sin otros muchos sacrificios y servicios que a los demonios siempre y públicamente hacían, no solamente en los templos de los demonios, que casi toda la tierra estaba llena de ellos.*¹⁵⁰

Une donnée doit attirer notre attention : l'aspect de mise en scène des sacrifices, qui pourtant, a une dimension indubitablement religieuse. Tout d'abord, il est fondamental de rappeler l'étymologie du mot « sacrifice » : en latin, « *sacer facere* », signifie littéralement « rendre sacré »¹⁵¹. Aucune autre définition n'aurait pu aussi bien résumer ce trait caractéristique du sentiment mortuaire mésoaméricain. Cette notion de « *tlamacehua* »

¹⁴⁶ Alfonso CASO, *op. cit* (2004), p. 49.

¹⁴⁷ Bernardino de SAHAGÚN (O.F.M.), *op. cit*, Libro Primero, cap. I, p. 31.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Juan de TORQUEMADA (O.F.M.), *Monarquía Indiana* (XVI^e – XVII^e siècle), reproducción facsímil de la 2^a ed. de Madrid (1723), 4^a edición por Miguel LEÓN-PORTILLA (ed.), México : Porrúa, 1969, Vol. III, Libro VI, cap. XXI, p. 41.

¹⁵⁰ Toribio de BENAVENTE (O.F.M.) dit MOTOLINÍA, *op. cit*, Tratado Tercero, Carta de fray Toribio de Motolinía al emperador Carlos V, p. 302.

¹⁵¹ Gérard CHALIAND, *La conquête espagnole de l'Amérique : miroirs d'un désastre*, Paris : Pluriel, 2018, p. 32.

(sacrifice) est interprétée par Miguel León-Portilla comme un acte à mi-chemin entre la pénitence et le mérite d'un acte accompli, une relation primaire et essentielle de réciprocité entre les hommes et les dieux¹⁵². Aussi, le sacrifice par le sang (« *nextlaualli* ») garantissait-il la protection des entités divines¹⁵³. Jacques Soustelle eut une très belle formule : « le sacrifice humain est une transmutation par laquelle on fait de la vie avec la mort... Sans lui, la vie même de l'univers s'arrête »¹⁵⁴.

Néanmoins, nous pourrions observer une apparente contradiction dans ce rapport à la mort développé par les sacrifices humains. Alfredo López Austin a proposé une problématique extrêmement intéressante :

*Decimos, por un lado, que se creía dar con la sangre el sustento a los dioses para sostener así la vida de todo el universo, y por otra parte afirmamos que los hombres inmolidos en la piedra del sacrificio no fueron considerados ya verdaderamente humanos, sino divinos. Las dos afirmaciones son contradictorias: o se mataban hombres para alimentar a los dioses o se mataban dioses. ¿Cuál de las dos afirmaciones es la apegada al pensamiento del antiguo mexicano? ¿Podrían coexistir ambos conceptos?*¹⁵⁵

Il y a, en effet, un paradoxe évident entre la place de l'homme sur terre et le statut divin qu'il obtiendra une fois sacrifié aux dieux. Pourra-t-il, tout simplement, devenir l'un des leurs, alors qu'il est programmé, dès la naissance, à donner son sang et maintenir à lui seul l'équilibre du monde ? Ce que souligne Alfredo López Austin, c'est que chaque être humain, dans les croyances mexicaines, est appelé à devenir un dieu en mourant comme un des leurs ; la mort par sacrifice est, ainsi, un schéma de vie, un modèle à suivre pour s'assurer une existence dans l'au-delà, pour se rassurer de maintenir l'ordre naturel de choses. Et pour les Mexicains, cette transition vie/mort, par le sacrifice, se faisait de manière absolument théâtrale.

¹⁵² Miguel LEÓN-PORTILLA, in : Gary H. GOSSEN (ed.), *South and Meso-American Native Spirituality: from the Cult of the Feathered Serpent to the Theology of Liberation*, collaboration with Miguel León-Portilla, New York : Crossroad, 1993, p. 43

¹⁵³ Paul A. SCOLIERI, *op. cit.*, p. 70.

¹⁵⁴ Jacques SOUSTELLE, *op. cit.* (1955), p. 124.

¹⁵⁵ Alfredo LÓPEZ AUSTIN, « Sentido mágico o religioso de los sacrificios en el México antiguo », tomado de « Religión y magia en el ciclo de las fiestas aztecas », in : Miguel LEÓN-PORTILLA (dir.), *De Teotihuacan a los Aztecas: fuentes e interpretaciones históricas* (1^a ed. 1971), 2^a ed. México : Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, p. 587-590, p. 587.

1.3.3. La chorégraphie de mort

Cette étape cruciale que constituait l'instant où la mort s'emparait du corps d'un sacrifié était vraisemblablement un moment de communion entre les hommes et les dieux, lequel se déroulait dans un monde théâtralisé qui permettait de mieux comprendre le sort des hommes dans cet univers si complexe. Pourtant, il nous faut préciser que les sacrifices humains n'étaient pas constamment liés à des rites d'ordre spirituel ; ainsi, Diego Durán nous parle des festivités qui eurent lieu pour « *la coronacion y uncion publica del Rey Monteçuma* »¹⁵⁶, accompagnées de nombreux sacrifices sanglants :

*Acabadas las cerimonias, sentado Monteçuma en el mas supremo lugar, que era un lugar diuino, lugar de dioses, sacaron todos los que auian traído presos de la guerra y á la honra de su coronacion los sacrificaron á todos, cosa de grandísimo dolor, siruiendo aquellos malauenturados de víctimas á Monteçuma, lo qual era tan ordinario y tan comun entre ellos el matar y sacrificar hombres en cada fiesta, como es ordinario el matar en la carnicería carneros ó uacas, y no lo encaresco muncho, pues auia dias de dos mil, tres mil hombres sacrificados, y dia de ocho mil, y otros de á cinco mil, la qual carne se comian y hacian fiesta con ella despues de auer ofrecido el coraçon al demonio.*¹⁵⁷

Ce récit impressionnant de Durán ne doit pas nous faire perdre de vue le sentiment magique inhérent aux cérémonies mexicas. En effet, rien ne peut nous permettre d'affirmer que les individus morts au sommet des temples, tels que nous pouvons les imaginer, se soient imaginé être des victimes ; peut-être ressentaient-ils cette gloire de la mort, cette communion avec le divin. Ainsi, nous considérerons que les sacrifices faisaient davantage partie d'un cycle du temps rythmé en permanence par des festivités qui justifiaient totalement cet élément singulier que nous avons déterminé précédemment : la mise en scène.

Effectivement, il existait, dans les nombreuses festivités de l'Empire mexica, un mélange extrêmement fort de spiritualité et de spectacle vivant. Nous pouvons avoir un exemple particulièrement parlant de ce phénomène à travers les *ixiptlas* : il s'agissait de représentations humaines de divinités, qui pouvaient aussi bien être des objets, des pierres ou des végétaux¹⁵⁸, mais qui étaient souvent réalisées par des esclaves forcés de se grimer avec des masques, des vêtements, des accessoires, avant de se livrer à une danse rituelle pour personnifier un dieu¹⁵⁹.

¹⁵⁶ Diego DURÁN (O.P.), *op. cit.*, I, cap. LIV, p. 425.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 430-431

¹⁵⁸ Paul A. SCOLIERI, *op. cit.*, p. 71.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 57.

Ces « effigies », comme nous les nommerons, étaient donc créées de toutes pièces avant d'être détruites, ce qui constitue un symbole extrêmement fort de la destinée de l'homme mexicain, à la gloire et au service des dieux. Parfois, les *ixiptlas* continuaient de vivre, d'une certaine manière : les membres coupés, les têtes décapitées et les cheveux que l'on récupérait étaient intégrés aux danses¹⁶⁰, ce qui maintient cette idée perpétuelle de renaissance, de mort qui engendre la vie. Nul doute qu'une proximité théâtrale avec la mort s'était alors mise en place dans les esprits et dans la culture. Une représentation de Tezcatlipoca sous forme d'*ixiptla* est contenue dans le manuscrit de l'*Historia general de las cosas de Nueva España* de Bernardino de Sahagún (fig. 65) : on y voit un individu endosser le rôle du dieu nocturne au milieu d'une foule, avant d'être emmené vers un sacrifice sanglant au sommet d'un temple.

Ce qui doit nous interpeller, ici, c'est le paradoxe entre la mort et le spectacle vivant. Quoi de plus troublant que d'imaginer une fête au cours de laquelle des hommes et des femmes, captifs ou non, se livrent à une danse rituelle au son d'une musique entêtante avant d'être tués ? Cette configuration des choses, cette préparation à la mort, bien qu'elle puisse sembler incohérente, témoigne en tous points de cette « chorégraphisation du monde » dont nous parlions ; chez ce peuple obsédé par la sauvegarde du monde, préoccupé par un Soleil qui ne se lèverait pas le lendemain, même la mort se mettait en scène. En d'autres termes, et aussi incroyable que cela puisse paraître : la mort se dansait.

Concernant ces chorégraphies de mort, il nous faut signaler un problème linguistique important : les Espagnols ont prêté aux Mexicains certains éléments culturels qu'ils avaient découverts dans d'autres territoires du Nouveau Monde : par conséquent, le terme *areito* (mot taïno), qui désigne différentes danses rituelles d'Amérique, a pu être employé par les chroniqueurs de l'époque alors qu'il aurait dû s'appliquer, à l'origine, uniquement à l'aire caribéenne¹⁶¹. Car les danses de Mésoamérique avaient un caractère très singulier : analysons le récit que faisait Sahagún d'un *areito* bien particulier lors d'une fête de *tititl* (dix-septième mois de l'année) à l'occasion de laquelle on tuait alors une femme en l'honneur de la déesse *Ilama tecutli* (également appelée *Tona*, ou bien *Cozcambiauh*) :

A esta mujer que mataban en esta fiesta componíanla con los atavíos de aquella diosa cuya imagen tenía, que se llamaba Ilama tecutli y por otro nombre Tona, que quiere decir nuestra madre. Esta mujer así compuesta con los atavíos que están puestos en la historia, bailaba sola: hacíanla el son unos viejos, y bailando suspiraba y lloraba acordándose que luego había de morir. Pasando el medio día componíanse los sátrapas con los ornamentos de todos los dioses, y iban delante de ella, y subíanla al cu donde había de morir; echada sobre el tajón de piedra

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 41.

sacábanle el corazón y cortábanle la cabeza; la tomaba luego uno de aquellos que iba adornado como dios, y delantero de todos, y llevándola de los cabellos hacían areito con ella; guiaba el que la llevaba en la mano derecha, y hacía sus ademanes de baile con ella. ¹⁶²



Figure 66 : Représentation vivante de Tezcatlipoca sous forme d'ixiptla, Codex de Florence, Livre II, 1577, fol. 30v, conservé à la Bibliothèque Laurentienne, Florence.

Un autre récit saisissant se trouve au deuxième livre de l'*Historia general de las cosas de Nueva España*, avec la fête de Tlacaxipehualiztli, consacrée à Xipe Topec et à Huitzilopochtli :

¹⁶² Bernardino de SAHAGÚN (O.F.M.), *op. cit.*, Libro Segundo, cap. XVII, p. 92.

En esta fiesta mataban todos los cautivos, hombres y mujeres y niños; antes que los matasen hacían muchas ceremonias que son las siguientes.

La vigilia de la fiesta, después de medio día, comenzaban muy solemne areito y velaban por toda la noche los que habían de morir en la casa que llamaban calpulco. Aquí los arracaban los cabellos de medio de la coronilla de la cabeza; junto al fuego hacían esta ceremonia. Esto hacían a la media noche, cuando solían sacar sangre de las orejas para ofrecer a los dioses, lo cual siempre hacían a la media noche.

A la alba de la mañana llevábanlos a donde habían de morir, que era el templo de Huitzilopochtli: allí los mataban los ministros del templo [...], y a todos los desollaban y po resto llamaban la fiesta tlacaxipehualiztli, que quiere decir desollamiento de hombres; y a ellos los llamaban xipeme, y por otro nombre tototecti: lo primero quiere decir, desollados, lo segundo quiere decir los muertos a honra del dios Tótec.

Los dueños de los cautivos los entregaban a los sacerdotes abajo al pie del cu, y ellos los llevaban por los cabellos cada uno al suyo, por las gradas arriba; y si alguno no quería ir de su grado, llevábanle arrastrando hasta donde estaba el tajón de piedra donde le habían de matar, y en sacando a cada uno de ellos el corazón, y ofreciéndole como arriba se dijo, luego le echaban por las gradas abajo, donde estaban otros sacerdotes que los desollaban. Esto se hacía en el cu de Huitzilopochtli.

Todos los corazones después de haberlos sacado y ofrecido los echaban en una jícara de madera, y llamaban a los corazones quauhnochtli, y a los que morían después de sacados los corazones los llamaban quauhteca.

Después de desollados, los viejos que se llamaban quaquacuiltin llevaban los cuerpos al calpulco, adonde el dueño del cautivo había hecho su voto o prometimiento; allí le dividían y enviaban a Motecuzoma un muslo para que comiese, y lo demás lo repartían por los otros principales o parientes; ibanlo a comer a la casa del que cautivó al muerto.¹⁶³

Nous pouvons remarquer que l'individu destiné à mourir n'est pas nécessairement conscient de son sort ; bien que cela puisse paraître absolument paradoxal pour un captif, il n'est pas dit que celui qui s'apprêtait à devenir *xipeme* (un écorché), n'était pas consentant au moment d'être confronté au couteau de silex qui allait lui ôter la peau et la vie : comme nous l'avons vu, la mort par sacrifice pouvait être interprétée comme une gloire majeure. Néanmoins, nous pouvons nous demander si les sacrificateurs ne se servaient pas de ces individus comme de simples forces vitales à mettre à mort, sans qu'aucun honneur ne leur soit attribué, afin de s'assurer du bon fonctionnement de leur monde.

Un élément paraît effroyable dans ce chapitre de la chronique de Sahagún : certains revêtaient les peaux et les membres des sacrifiés avant de se mettre à danser:

El pellejo del cautivo era del que lo había cautivado y él le prestaba a otros para que le vistiesen y anduviesen por las calles con él, como cabeza de lobo; y a todos le daban alguna cosa al que lo llevaba vestido, y él lo daba todo al dueño del pellejo, el cual lo dividía entre aquellos que lo habían traído vestido como le parecía.

Acabado de acuchillar y matar a los cautivos, luego todos los que estaban presentes, sacerdotes y principales y los señores de los esclavos, comenzaban a danzar en su areito, en rededor de la piedra donde habían muerto a los cautivos; y por los señores de los cautivos en el

¹⁶³ *Ibid*, Libro Segundo, cap. XXI, p. 100-101.

areito, danzando y cantando, llevaban las cabezas de los cautivos asidas de los cabellos, colgadas de las manos derechas; llamaban a este areito motzontecomaitotía. ¹⁶⁴

S'il nous est permis de nous interroger sur une possible exagération des faits rapportés après la Conquête, le récit de Diego Durán diffère peu de celui de Sahagún, à ceci près qu'il ajoute les seigneurs des provinces voisines et autres villes, conviés à la fête, « *admirados y asombrados de semejante sacrificio, partiéronse para sus provincias y pueblos llenos de temor y espanto* »¹⁶⁵. Motolinía documentait également des rituels similaires, au cours desquels on se vêtait de peaux humaines¹⁶⁶, ou alors, des cérémonies comme Panquezaliztli, qui voyaient se dérouler bon nombre de mutilations anatomiques (oreilles, langues, bras, poitrine...) et dont les coulées de sang constituaient une offrande¹⁶⁷.

Nous pouvons immédiatement remarquer la symbolique de la peau : offrir le corps mort d'un individu à quelqu'un pour qu'il le porte, semble expliquer la nécessité de perpétrer la vie grâce à la mort, comme si en lui enlevant la chair, l'être humain n'en était plus un. Était-ce un moyen de le faire devenir un dieu, ou plutôt de s'approprier ses qualités, comme si l'on endossait la peau d'un animal ? Un élément nous semble acquis : le corps n'est rien, tout au plus une prison pour l'âme, à tel point que la peau d'un homme peut appartenir à un autre, le temps d'un instant.

Or, il y a quelque chose d'extrêmement puissant dans le rapport entre la vie et les chorégraphies rituelles : les Mexicas dansaient, littéralement, avec des cadavres, ou bien avec des membres décharnés de prisonniers sacrifiés. La symbolique du corps est alors particulièrement explicite, en ce qu'il permet la danse, c'est-à-dire, la vie : la mort ne signifie pas, pour autant, la fin de cette valse macabre, puisque même une fois survenue sa dernière heure, même dans les pires souffrances possibles et inimaginables, le défunt continue de participer à la chorégraphie. Enfin, le fait qu'il s'agisse de captifs peut s'analyser de la façon suivante : le propriétaire du prisonnier le saisit de la même manière que la mort saisit le vif.

Tous ces éléments de ce que nous avons appelé la « chorégraphisation du monde » montrent à quel point la vie et la mort sont étroitement liées d'un point de vue physique. Pour les Mésoaméricains, le trépas était un moyen d'accéder à l'existence éternelle, notamment par le biais du sacrifice. Ainsi sacrifié, l'humain saisissait l'opportunité de devenir un dieu.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ Diego DURÁN (O.P.), *op. cit.*, I, cap. XX, p. 178.

¹⁶⁶ Toribio de BENAVENTE (O.F.M.), dit MOTOLINÍA, *op. cit.*, Tratado Primero, cap. VI, p. 96.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 94.

1.4. Manifestations de la mort dans l'art du Mexique ancien

Comme nous l'avons constaté, la mort faisait partie intégrante de la vie quotidienne des Mésoaméricains jusqu'à la civilisation mexica, à tel point que, tout à fait logiquement, ses représentations constituaient un élément artistique fréquent. Par « représentations », il convient de préciser qu'il ne s'agissait pas nécessairement de figurations de la mort en tant qu'entité personnifiée, ni en tant que réalité ; il est plus probable que la mort, comme synonyme contradictoire de vie, fût le symbole de nombreuses et diverses caractéristiques. À ce titre, la sculpture de Coatlicue de l'époque postclassique (cf. fig. 61) est un très bon exemple de l'omniprésence de la mort dans les représentations artistiques du Mexique ancien : associé à la déesse de la fertilité, un simple crâne, symbole de la fin du temps humain sur terre, peut à lui seul évoquer le trépas tout comme la vie qui suit son cours, qui se régénère, qui se revitalise à travers une mort biologique indispensable à l'équilibre des hommes et des dieux.

Ce symbole du crâne, *la calavera*¹⁶⁸, est une effigie incontournable dans la culture mésoaméricaine, qui, semble-t-il, s'est consolidée avec le temps. La diversité et la multiplicité de ces images de crânes squelettiques, tel que nous l'avons présenté avec le signe de *miquiztli* (cf. fig. 63), n'est qu'une preuve supplémentaire de la préoccupation de ces sociétés pour la mort, ainsi que son adoption dans la vie quotidienne et la culture de celles-ci. Pour cette raison, nous pouvons davantage le lier au trépas biologique plutôt qu'à une quelconque mort anthropomorphisée. En résumé, la *calavera* exprime davantage la simple idée de la mort. C'est ainsi que nous la retrouvons en abondance dans les codex, sur de nombreuses sculptures, et ce dès l'époque maya, en ornement d'urnes funéraires (fig. 67).

Le crâne est donc un tel élément culturel mésoaméricain qu'il pouvait être utilisé à des fins décoratives, non pas pour signifier la mort, mais pour rappeler l'existence d'un ou plusieurs êtres ayant quitté la vie terrestre : il s'agit du *tzompantli*, autrement dit « mur de crânes » en náhuatl¹⁶⁹. Cette tradition mêlant sculpture et architecture est particulièrement caractéristique des peuples mésoaméricains, en ce qu'elle utilisait directement la vie humaine : elle consiste en un mur rectangulaire fait entièrement de crânes humains, le plus souvent disposés sur des pics

¹⁶⁸ Précisons une chose importante : le terme *calavera*, passé en castillan via le latin, n'est absolument pas un terme propre à la Mésoamérique ; il y fait référence rétrospectivement. Cf. *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, *op. cit.*

¹⁶⁹ Doris HEYDEN, *México, orígenes de un símbolo*: versión adaptada e ilustrada, México : Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes ; INAH, 1998, p. 22. Nous pouvons tout à fait envisager que cette tradition ait été connue sous d'autres noms en dehors de l'aire mexica.

en bois alignés de sorte à créer une plateforme¹⁷⁰. Nous retrouvons vraisemblablement cette pratique depuis les premiers peuples mésoaméricains jusqu'aux Mexicas. Évidemment, n'omettons pas la symbolique de la décapitation qui est suffisamment claire : ôter le crâne d'une victime signifiait tout aussi bien l'acquisition de sa propre force et de ses pouvoirs, tout comme une forme d'humiliation post-mortem¹⁷¹.



Figure 67 : Urne funéraire comportant des crânes, civilisation maya, classique tardif, conservé au Musée Popol Vuh, Guatemala (cliché de l'auteur de cette thèse).

¹⁷⁰ Marco Antonio CERVERA OBREGÓN, *Guerreros aztecas*, Madrid : Nowtilus, 2011, p. 166.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 165.

Nous pouvons donc envisager la tradition rituelle du *tzompantli* comme une forme d'art guerrier utilisant de véritables éléments humains. C'est l'image que nous pouvons trouver dans les manuscrits de l'immédiateté de la Conquête, par exemple sur le frontispice du *Codex Mendoza* (fig. 68), représentant la fondation de Mexico-Tenochtitlan. Ces symboles du *tzompantli* (nous en observons deux) dès le début de l'ouvrage ne sont pas anodins, et prouvent à quel point cette tradition est profondément ancrée dans la civilisation mexicaine ; comme si la cité avait été fondée sur la mort, l'un des deux *tzompantli* se trouve sous l'emblème mythique mexicain de l'aigle posé sur un figuier de Barbarie.



Figure 68 : La fondation de Mexico-Tenochtitlan, *Codex Mendoza*, 1541-1542, fol. 2r, conservé à la Bibliothèque Bodléienne, Oxford.

Tel que nous l'enseigne Sahagún, les murs de crânes n'étaient pas associés à un quelconque espace de la mort déterminés, mais indubitablement liés aux sacrifices¹⁷². C'est la raison pour laquelle nous en trouvons des exemples près des terrains de jeu de pelote dans l'aire maya (fig. 69).

En revanche, certains murs de crânes n'étaient que des représentations gravées dans la pierre : c'est notamment le cas à Chichén Itzá, ce qui pourrait être une indication postérieure de l'emplacement d'un lieu de sacrifice. Il nous est alors permis de penser que les sculptures avaient pour but de compenser l'aspect éphémère des *tzompantli* « sacrificiels », qui étaient vraisemblablement retirés de leur lieu d'exposition au bout d'un certain temps. Quoiqu'il en soit, la présence de murs de crânes aux abords des principaux centres politiques et institutionnels à l'époque de l'Empire, comme le Templo Mayor de Mexico-Tenochitlan (fig. 70), indique l'importance de leur symbole.



Figure 69 : Détail d'un *tzompantli* appartenant au terrain de jeu de pelote, probablement civilisation mayatoztèque, Chichén Itzá, Yucatán classique tardif ou postclassique ancien (cliché de l'auteur de cette thèse).

¹⁷² Bernardino de SAHAGÚN (O.F.M.), *op. cit.*, Libro Segundo, cap. XXIX, p. 130.



Figure 70 : *Tzompantli*, civilisation mexica, Templo Mayor de Mexico-Tenochtitlan, Mexico, postclassique tardif (cliché de l'auteur de cette thèse).

Si nous avons acquis qu'il était complexe d'établir un sentiment mortuaire précis chez les Mésoaméricains, ce qui semble être un effet de préoccupation permanente, nous pouvons tout de même relever quelques manifestations de la mort dans les arts. Nous pouvons penser, par exemple, que certaines formes de théâtre utilisaient la musique et le chant pour exprimer des émotions liées à la mort, principalement l'inquiétude et la souffrance. Les travaux coloniaux ou modernes sur la littérature nahuatl nous ont appris que des chansons mimées, de manière théâtrale, pouvaient servir de support à des élégies funéraires, à travers la voix de personnages historiques ou mythiques¹⁷³.

Aussi la douleur de la mort pouvait-elle s'exprimer par le chant. Un exemple de chant comportant un fort sentiment de doute face au moment de la dernière heure peut être lu dans cet extrait de poésie précolombienne :

¹⁷³ Jacques SOUSTELLE, *op. cit* (1955), p. 272.

*« Abro mis alas
ante ellos lloro,
¿cómo iremos al interior del cielo?*

*¡Ah, si se viviera siempre, si nunca se muriera!
Vivimos con el alma desgarrada,
hay sobre nosotros un estallar de rayos,
se nos acecha y espía.
Vivimos con el alma desgarrada. ¡Súfrase!
¡Ah, si se viviera siempre, si nunca se muriese!*

*¿Se irá tan sólo mi corazón
como las flores que fueron pereciendo?
¿Nada mi nombre será algún día?
¿Nada mi fama será en la tierra?
¡Al menos flores, al menos cantos!
¿Cómo lo hará mi corazón (para sobrevivir)?
¡Ay, en vano pasamos por la tierra! »¹⁷⁴*

Le chanteur entonnant ces vers devait assurément communiquer à son audience un fort sentiment de tristesse à l'idée de quitter ce monde. La souffrance est l'axe principal du poème, et elle est provoquée par l'inéluctable : chacun se doit de mourir, et il est impossible de vivre éternellement. Comme le martèle le dernier vers : l'homme est vain sur terre, tout comme son passage en ce monde. Et le doute peut assaillir chaque être s'appêtant à ne faire qu'un avec le soleil. Enfin, le parallèle entre la vie et la nature, symbolisée par les fleurs, est une composante inhérente à cette sensibilité artistique face à la mort telle qu'elle était exprimée par les Mexicas, comme nous pouvons le constater avec cet extrait du *Canto del Rey de los que Vuelven* :

*« Se viene a nacer, se viene a vivir en la tierra.
Por un breve tiempo se tiene prestada
la gloria de aquel por quien todo vive.
Se viene a nacer, se viene a vivir en la tierra.
Sólo venimos a dormir.
Sólo venimos a soñar.
No es verdad, no es verdad que venimos a vivir en la tierra.
Hierba primaveral somos tornados.
¡Viene, está rozagante, echa brotes nuestro corazón,
abre algunas corolas la flor de nuestro cuerpo
para apagarse luego.*

*Tu creación, tu protección extiendes, oh Dador de la vida.
¡Nadie dice que a tu lado es requerido de infortunio!
Están germinando piedras finas,
se están abriendo plumas de quetzal.*

¹⁷⁴ Ms. *Cantares mexicanos*, versión de Ángel María GARIBAY KINTANA, fol. 14v, Biblioteca Nacional de México. Extrait issu de Miguel Ángel ASTURIAS (ed.), *Poesía precolombina*, selección, introducción y notas de Miguel Ángel ASTURIAS, Caracas : Fundación Editorial el Perro y la Rana, 2011, p. 151.

*Acaso con tu corazón, oh Dador de la vida.
¡Nadie dice que a tu lado es requerido de infortunio!*

*Acaso sólo allí vivimos. ¡Gozad!
Sólo en breve tiempo hay posibilidad de reunirnos.
En todo tiempo puede lograrse gloria.
¡Nadie de los hombres es tu amigo,
por breve tiempo se dan en préstamo,
tus bellas flores!
¡Al fin flores secas!*

*Todo lo que florece en tu solio y en tu trono,
la nobleza, el reino, el imperio, en medio de la llanura
está entretejido con tus flores..., ¡al fin flores secas! »¹⁷⁵*

Bien que ces extraits aient probablement perdu leur substance originelle avec une adaptation à l'espagnol, ils expriment le ton des chants traditionnels préhispaniques passés dans le patrimoine populaire après la Conquête. Ce dernier poème doit particulièrement attirer notre attention sur l'élément de gloire terrestre qui s'évanouirait une fois la mort survenue. Richesse, noblesse, y compris l'Empire : tout est voué à disparaître dans le bas monde imaginé par les Mexicas. L'idée d'un temps bref sur terre est omniprésente, tout comme l'élément floral que nous venons de relever : la métaphore des fleurs, se séchant progressivement au cours de la vie, fait non seulement écho aux croyances de la nature en constante régénération, mais représente également une allégorie du cadavre en décomposition. L'homme mexica est une fleur mourant progressivement. Une fois venu au monde, le nouveau-né est programmé pour le sommeil, pour le rêve, c'est-à-dire pour l'illusion que constitue la vie sur terre.

Pour conclure ce panorama des manifestations artistiques de la mort chez les peuples mésoaméricains, soulignons un élément fondamental : à l'époque mexica, comme l'ont étudié les chroniqueurs de la Conquête, l'idée de mort était tout aussi présente dans les arts qu'elle l'était dans les mentalités, dans la vie de tous les jours. Il serait donc impensable de dresser une liste d'œuvres graphiques ou littéraires figurant l'idée du trépas, concept indissociable de celui de la vie. En revanche, nous pouvons évoquer une représentation graphique qui mérite toute notre attention, à savoir le « *Friso de cuatro soles* » de l'ancienne cité maya de Toniná (Chiapas). Cette sculpture montre une Mort anthropomorphe, saisissant une tête décapitée par les cheveux, vraisemblablement celle d'un guerrier (fig. 71). Son apparence est monstrueuse, par ses proportions mais également à travers son attitude inquiétante ; ce qui surprend le plus,

¹⁷⁵ *Canto del Rey de los que Vuelven*, in : Ángel María GARIBAY KINTANA, « Romances de la muerte », in : *Letras Patrias*, 1954, núm. 2 (abril-junio), México : Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 5-22, p. 18.

c'est l'air grimaçant qu'elle arbore dans un tel mouvement de brutalité. Sans doute la sculpture tenait à souligner la violence de la mort physique, avec une visée belliqueuse. Enfin, son emplacement au sein d'un espace consacré à la mort des quatre soleils, équivalent de la fin des temps, pourrait nous indiquer l'idée d'une mort personnifiée.

Nous terminerons ce premier chapitre avec ces interrogations : qu'ont alors pensé les conquistadors et les missionnaires espagnols, lors de leurs premières explorations de cet immense territoire, en découvrant de telles représentations macabres ? Quelle aurait pu être la réaction d'un Européen se confrontant pour la toute première fois à une vision de la mort comme celle de Toniná ? Sans doute la peur fut-elle l'émotion la plus probable. Pour autant, dans cet univers régi par les mouvements intangibles, ceux des astres aussi bien que ceux de la nature, la peur face au trépas semblait absente de ce monde de danse perpétuelle entre la vie et la mort. En effet, contrairement à ceux qui s'apprêtaient à connaître le Nouveau monde, les Mexicas ne redoutaient pas une divinité funeste comme pouvait l'être Mictlantecuhtli à leurs yeux, et menaient une existence qui rendait la mort si essentielle qu'elle en était devenue quotidienne à l'époque de l'Empire mexica.



Figure 71 : Mort anthropomorphe du *Friso de cuatro soles*, probablement civilisation maya-toltèque, Toniná, Chiapas, classique tardif, (cliché de l'auteur de cette thèse).

2. LA RENCONTRE : ENTRE SANG ET SAUVEGARDE

À présent que nous avons eu un aperçu des croyances mésoaméricaines et en particulier mexicas, nous pouvons nous imaginer quelles fut l'ampleur de la rencontre entre les peuples du Nouveau Monde et les chrétiens de l'Occident médiéval, ainsi que le choc inévitable produit par le face à face inattendu entre ces deux civilisations. Sans nul doute, cette collision entre deux univers si différents a été l'une des confrontations les plus déterminantes de l'histoire humaine, tant elle a bouleversé une époque, changé des codes de conduite, et ainsi transformé un monde entier. Que ce soit la vie politique, la théologie, les données scientifiques ou les récits, plus rien n'allait jamais être comme avant cette première incursion des Espagnols en Anahuac, et ce pour chacune des deux entités.

Comme nous l'évoquions en préambule, la Conquête du Mexique a absolument tout des mythes fondateurs les plus marquants, en particulier : la violence, la tragédie et la métamorphose. Quelques années après la découverte espagnole des Indes occidentales, l'arrivée d'Hernán Cortés et de ses troupes sur ce sol nouveau en 1519 reste un événement à la symbolique si puissante qu'aucune des études les mieux documentées ne pourra jamais en retranscrire l'aspect saisissant.

Peu de temps avant le débarquement des conquistadors dans la péninsule du Yucatan, les différents peuples qui occupaient la zone sud-est du territoire avaient déjà entendu parler d'étranges voyageurs qui longeaient leurs côtes. Certains pensaient même qu'il s'agissait d'êtres extraordinaires. Pourtant, quelques Européens s'étaient déjà égarés en ces terres qui leur étaient inconnues, quelques années après leur découverte : l'histoire du frère franciscain Jerónimo de Aguilar (originaire d'Ecija) et du marin Gonzalo Guerrero (natif de Palos de la Frontera), naufragés en mer et ayant vécu huit années auprès des Mayas yucatèques¹⁷⁶, est un exemple connu, à tel point que l'on a considéré Guerrero comme le père mythique du métissage ibéro-américain, par son union avec une princesse maya¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Carlos VILLA ROIZ, *Gonzalo Guerrero: memoria olvidada, trauma de México*, México : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes : Plaza y Valdés, 1995, p. 7.

¹⁷⁷ Nora PASTERMAC (coord.), *Territorio de escrituras: narrativa mexicana del fin del milenio*, México : Casa Juan Pablos : Universidad Autónoma Metropolitana : Unidad Iztapalapa, 2005, p. 187.

Dans l'esprit des Mésoaméricains, ces êtres venus par-delà les mers étaient-ils de simples hommes, ou bien des entités divines ? Les premiers contacts avec les peuples du Nouveau Monde allaient valider la deuxième proposition, dans un univers qui était régi par l'observation des astres et les augures qui définissaient l'avenir.

Au début du XVI^e siècle, l'Empire mexica connaissait son apogée¹⁷⁸, et pourtant, de nombreux conflits internes commençaient à gangréner cette civilisation¹⁷⁹. Dès le siècle précédent, après l'accession de Moctezuma I^{er} au pouvoir, une impressionnante série de mauvais présages annonçait un déclin certain, voire une catastrophe planant sur la cité de Mexico-Tenochtitlan : famines, mauvaises récoltes, inondations ou gelées importantes s'étaient abattues sur le territoire, et un climat particulièrement inquiétant allait s'installer dans l'Empire autour de 1450 de notre ère, laissant une marque de terreur *a priori* indélébile dans les mentalités¹⁸⁰. Pendant plus d'un siècle, l'image des vautours qui hantaient le ciel au-dessus de la vallée de México, jonchée de cadavres en putréfaction, allait rester un souvenir marquant pour le peuple mexica¹⁸¹.

Les mythes mexicas racontaient que Quetzalcóatl s'était enfui en direction de l'orient après avoir fondé la cité de Tula. Le Serpent à plumes avait annoncé son retour aux hommes, qui préfaceraient alors un nouveau cycle¹⁸². Mais c'est également de l'est, de l'autre côté des mers que l'on pensait infranchissables, qu'arrivèrent les Espagnols auxquels furent attribuées des fonctions divines par ces populations, qui croyaient aux prédictions du temps et des légendes anciennes. La chute de Mexico-Tenochtitlan, qui allait survenir, était alors un sujet d'angoisse qui habitait les esprits et les récits.

Enfin, dix ans avant l'arrivée de Cortés, une série de huit fléaux s'abattit sur le royaume, si effrayante que le seigneur de Texcoco, Nezahualpilli prophétisa alors la destruction de l'Empire, avant de mourir en 1515¹⁸³. Les Mexicas contèrent ces signes funestes aux chroniqueurs de la Conquête. Il y eut tout d'abord « *en el cielo una cosa maravillosa y espantosa, y es, que pareció una llama de fuego muy grande, y muy resplandeciente* »¹⁸⁴ ; puis successivement, l'incendie d'un temple dédié à Huitzilopochtli ; la foudre qui frappa un sanctuaire en l'honneur de Xiuhtecutli (dieu du feu) ; une comète faite de trois étoiles se mit à

¹⁷⁸ Fernand SCHWARZ, *Les traditions de l'Amérique ancienne : mythes et symboles : Olmèques, Chavin, Mayas, Aztèques, Incas*, Saint-Jean de Braye : Dangles, 1982, p. 28.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 229.

¹⁸⁰ Serge GRUZINSKI, *op. cit.* (2010), p. 32.

¹⁸¹ *Ibid.* : Serge Gruzinski cite le chroniqueur du XVII^e siècle Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, appartenant à la noblesse nahua.

¹⁸² *Ibid.*, p. 75.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Bernardino de SAHAGÚN (O.F.M.), *op. cit.*, Libro Doceno, cap. I, p. 723.

battre le ciel d'ouest en est ; le lac de Texcoco forma des vagues si gigantesques que son eau semblait bouillir ; une voix de femme (probablement une *tzitzimime*, démon de sexe féminin chez les Mexicas¹⁸⁵, ce qui rajoute à l'inquiétude du moment¹⁸⁶), retentissait dans la nuit pour annoncer de mauvais présages¹⁸⁷. Les deux derniers signes concernent des visions qu'eut Moctezuma II, successeur de Nezahualpilli : il expérimenta d'étranges chimères à la vue d'un oiseau qui avait été chassé pour lui : sa tête comportait un miroir dans lequel l'on apercevait le ciel et les astres, mais également une armée de « *gente junta que venían todos armados encima de caballos* »¹⁸⁸. Cette incroyable image prémonitoire¹⁸⁹ laissa ses devins perplexes, ne sachant que lui répondre¹⁹⁰ ; également, l'empereur fut en proie à de terribles visions dans lesquelles lui apparaissaient des « *monstruos en cuerpos monstruosos* »¹⁹¹. En outre, une légende racontait qu'un aigle avait enlevé un homme pour l'amener en haut d'une colline, devant Moctezuma II endormi, afin de lui annoncer la chute de l'Empire¹⁹².

Ainsi, depuis les côtes du Yucatan jusqu'à la région tarasque du Pacifique, en passant par l'opulente cité de Mexico-Tenochtitlan, il semble que les peuples de Mésoamérique s'attendaient à un événement décisif et catastrophique qui allait bouleverser leur monde à jamais.

Il est à peu près certain aujourd'hui que Cortés et ses hommes furent accueillis comme des dieux : les peuples premiers virent sûrement, dans cette impressionnante arrivée d'hommes à l'aspect extraordinaire, le retour promis de Quetzalcóatl avant son départ de l'autre côté des mers. La série de présages catastrophiques a pu être interprétée comme la fin d'un cycle, et l'annonce de la venue de ces êtres inconnus. Aussi surprenant que cela puisse paraître, les Mexicas conféraient à Quetzalcóatl une apparence très semblable à celle que l'on aurait pu faire d'un Européen à l'époque médiévale. Dans son ouvrage consacré à l'histoire du Mexique,

¹⁸⁵ Serge GRUZINSKI, *op. cit* (2010), p. 33.

¹⁸⁶ Serge Gruzinski associe ces démons à l'équivalent de l'Apocalypse pour les Aztèques. Cf. Serge GRUZINSKI, *op. cit* (2016), p. 270.

¹⁸⁷ Bernardino de SAHAGÚN (O.F.M.), *op. cit*, Libro Doceno, cap. I, p. 723.

¹⁸⁸ *Ibid*, p. 724.

¹⁸⁹ Une remarque nous est permise par rapport au récit fait par Sahagún : comment Moctezuma aurait-il pu avoir une vision d'hommes montant des chevaux, alors qu'ils étaient encore inconnus en Amérique ? Ce détail a son importance, dans la mesure où il permet de penser, à nouveau, à une « christianisation » des récits préhispaniques par les missionnaires, ici avec les fléaux qui rappellent l'Exode et les dix plaies d'Égypte. Si nous sommes bien conscients de l'aspect merveilleux et incertain de ces légendes, elles sont pourtant les témoignages les plus proches de la rencontre.

¹⁹⁰ Bernardino de SAHAGÚN (O.F.M.), *op. cit*, Libro Doceno, cap. I, p. 724.

¹⁹¹ *Ibid*.

¹⁹² Javier AYALA CALDERÓN, *El Diablo en la Nueva España, Visiones y representaciones del Diablo en documentos novohispanos de los siglos XVI y XVII*, Guanajuato : Universidad de Guanajuato, 2010, p. 182.

Michel Chevalier décrit le Serpent à plumes de la façon suivante : « Quetzalcóatl était haut de taille, [...] avait la peau blanche, les cheveux noirs, et une longue barbe »¹⁹³. De la sorte, Hernán Cortés généra une profonde confusion dans les mentalités locales, comme s'il était devenu le messie de tout un peuple. Michel Chevalier résuma la situation provoquée par cette formidable méprise en 1519 : « on ne s'y serait pas pris autrement si l'on avait voulu prédire l'arrivée des Espagnols »¹⁹⁴.

Cette rencontre fabuleuse apporta son lot d'incompréhensions, d'émerveillements et de doutes : aussi, les hommes de ces contrées nouvelles n'avaient-ils jamais vu de chevaux¹⁹⁵, et prirent les cavaliers espagnols pour des créatures fantastiques et qu'ils ne faisaient qu'un avec leur monture, comme l'a raconté le conquistador Bernal Díaz del Castillo¹⁹⁶, à tel point que Cortés utilisa habilement ce subterfuge pour semer la peur parmi la population¹⁹⁷. Alors que la stratégie de conquête s'intensifiait après l'entrée dans la majestueuse Mexico-Tenochtitlan en cette même année 1519, c'est tout un monde qui dut être repensé, réinterprété, et reconfiguré entièrement, aussi bien par ceux qui en étaient les héritiers, que par ceux qui le découvraient alors.

Néanmoins, gardons à l'esprit que la Conquête engendra également une multitude d'angoisses et d'horreurs ; c'est la raison pour laquelle nous devons imaginer comment cette nouvelle lecture du monde a pu se mettre en place, et sur quels aspects elle a insisté en priorité. Un fil d'Ariane semble se dessiner : la peur ; celle de l'Autre, celle de l'inconnu, celle des présages, celle de la mauvaise mort. Ce sont tous ces éléments liés à la grandeur de la rencontre que nous allons analyser : comment ces deux visions de la vie, et donc de la mort, se sont interprétées l'une et l'autre, et de quelle progéniture les conquérants espagnols et les Mexicas bouleversés ont-ils accouché dans le sang.

¹⁹³ Michel CHEVALIER, *Le Mexique ancien et moderne*, Paris : Librairie de L. Hachette et Cie, 1863, p. 85.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ Cf. page précédente.

¹⁹⁶ Bernal DÍAZ DEL CASTILLO, *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, prólogo de Carlos PEREYRA (ed.), (1^a ed. 1955), 2^a ed., Madrid : Espasa-Calpe, 1968, p. 78

¹⁹⁷ Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO, « El sueño del conquistador », in : *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, 1981, vol. II, núm. 8, otoño, Zamora de Hidalgo : El Colegio de Michoacán, p. 5-42, p. 11.

2.1. La mort comme socle de la Nouvelle-Espagne

Avant toute chose, rappelons qu'il est évident que toute guerre, ou toute appropriation territoriale, s'effectue avec violence, versant une quantité de sang que seule l'histoire pourra un jour analyser. Bien évidemment, la Conquête du Mexique ancien ne dérogea pas à la règle, et plutôt que de porter un jugement rétrospectif sur les événements, nous nous en tiendrons à décrire ce contexte extraordinaire que fut la rencontre entre l'Espagne chrétienne et la Mésoamérique. Immanquablement, cet entrechoc des civilisations a été synonyme de mort ; pourtant, ce qui est inédit, c'est que la mort si sollicitée lors de la Conquête était au centre des préoccupations des deux peuples qui se découvraient tragiquement. C'est la raison pour laquelle nous considérerons qu'en ce début de XVI^e siècle, directement ou indirectement, la mort fut l'un des socles de la Nouvelle-Espagne naissante.

Lors de leurs premiers contacts avec les terres mexicaines, les conquistadors furent émerveillés, à tel point que les témoignages qui nous sont parvenus relatent un monde tout droit sorti de l'imaginaire chevaleresque. Bernal Díaz del Castillo, qui raconta la Conquête, décrivit en ces termes le chemin qui menait de Iztapalapa à la majestueuse capitale mexica :

*Y otro día por la mañana llegamos a la calzada ancha y vamos camino de Iztapalapa. Y desde que vimos tantas ciudades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras grandes poblaciones, y aquella calzada tan derecha y por nivel como iba a Méjico, nos quedamos admirados y decíamos que aquello parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís.*¹⁹⁸

Remarquons la mention à Amadis de Gaule : un monde si nouveau, si inconnu et si enchanteur n'aurait pas pu être aussi bien interprété que par la comparaison avec l'univers fictionnel. Il est tout à fait possible que les récits de la Conquête aient été embellis à l'image de ces romans d'exploits guerriers, typiques de la production littéraire de la fin du Moyen Âge. L'universitaire mexicain Aurelio Ivan Guerra a avancé la théorie selon laquelle les *Cartas de relación*, écrites par Hernán Cortés à Charles Quint, lui conféraient une image de héros chevaleresque fabuleux¹⁹⁹ ; de son côté, Robert Ricard avait déjà comparé la figure de Cortés à celle de Don Quichotte :

¹⁹⁸ Bernal DÍAZ DEL CASTILLO, *op. cit.*, p. 178.

¹⁹⁹ Aurelio Ivan GUERRA, « La caballería heterodoxa de Hernán Cortés: paralelos con el Floriseo de Fernando Bernal », in : *Tirant* 2016 (19), València : Universitat de València, p. 205-224, p. 207.

Il avait toujours sur lui une image de la Vierge Marie, dont il était fort dévot ; tous les jours, il faisait sa prière et entendait la messe ; sa bannière portait une croix, avec ces mots : « *Amici, sequamur crucem, et si nos fidem habemus, vere in hoc signo vincemus* ». ²⁰⁰

Ce lien avec la fiction chevaleresque peut s'analyser très simplement : pour les conquistadors, il s'agissait d'interpréter avec leurs propres moyens un univers aussi stupéfiant et merveilleux que celui du Nouveau Monde, avec les codes de l'Ancien : c'est notamment la raison pour laquelle, dans ses récits de la Conquête, Cortés emploie à de nombreuses reprises le terme de « *mezquitas* » pour se référer aux temples mexicains²⁰¹, comme si au contact d'une société nouvelle et inconnue, l'autre était encore nécessairement musulman. Nous aurons l'occasion d'en reparler plus loin, mais ce qui nous semble d'ores et déjà évident, c'est bel et bien l'importation sur le sol mexicain d'une vision du monde et d'une mentalité conquérante totalement médiévales, chez les Espagnols.

Alors que les conquérants se mettaient en route pour Mexico-Tenochtitlan, Moctezuma II passa pour un seigneur effrayé, marqué par ses présages et terrifié par une catastrophe à venir ; plusieurs fois, il envoya des sorciers pour freiner l'avancée des Espagnols partis de Cholula, en vain²⁰². Sahagún raconta l'épisode suivant :

Venidos los mensajeros a la presencia de Mochtezuzoma, y oído lo que dijeron entristeciése mucho, estaba cabizbajo, no hablaba, estaba enmudecido, casi fuera de sí; a cabo de rato díjoles: ¿Pues qué hemos de hacer varones nobles? Ya estamos para perdernos, ya tenemos tragada la muerte, no hemos de subirnos a alguna sierra, ni hemos de huir, mexicanos somos, ponernos hemos a lo que viniese por la honra de la generación mexicana; pésame de los viejos y viejas, y de los niños y niñas que no tienen posibilidad ni discreción para valerse; ¿dónde los escaparán sus padres? ¿Pues qué hemos de hacer? Nacidos somos, venga lo que viniere. ²⁰³

Ce qui nous frappe dans ce récit rapporté par Sahagún, c'est cette association entre les arrivants espagnols et la dernière heure inéluctable qui peut frapper à chaque instant, et qui laisse impassible. En résumé, au moment de la rencontre et après avoir été pris pour des dieux, les Espagnols sont synonymes de mort proche. Indubitablement, Moctezuma II se voyait dépassé par les événements, et les conquistadors trouvèrent en lui un dirigeant superstitieux, crédule et résigné : toutes ces caractéristiques expliquent en partie l'incroyable déroute que

²⁰⁰ Robert RICARD, *op. cit.*, p. 25.

²⁰¹ Cf. Hernán CORTÉS, *Cartas y relaciones de Hernán Cortés al emperador Carlos V*, coleccionadas e ilustradas por don Pascual DE GAYANGOS Y ARCE (ed.), Paris : Imprenta Central de los Ferro-Carriles A. Chaix y C^a, 1866.

²⁰² Bernardino de SAHAGÚN (O.F.M.), *op. cit.*, Libro Doceno, cap. XII-XIII, p. 733-734.

²⁰³ *Ibid.*

subirent les Mexicas face à l'effectif militaire espagnol si réduit ; d'autre part, l'instabilité politique, les luttes intestines avec des cités ennemies comme Tlaxcala et les trahisons dont profitèrent les Espagnols²⁰⁴, allaient progressivement avoir raison de l'Empire.

2.1.1. Le massacre de Tóxcatl

Au milieu du mois de mai de l'an 1520, un événement capital allait précipiter le Mexique ancien dans le conflit armé et la peur. À cette époque de l'année avait lieu la fête du mois de Tóxcatl, en l'honneur du dieu Tezcatlipoca, que Sahagún décrit comme la célébration la plus importante de toutes : à cette occasion, les Mexicas sacrifiaient un jeune homme censé représenter Tezcatlipoca, préparé au rituel vingt jours à l'avance²⁰⁵. Or, cette année-là, la cérémonie festive allait devenir l'un des éléments les plus sanglants de l'histoire de l'Empire mexica, avec un assaut espagnol sur la population locale qui a été appelé rétrospectivement « massacre de Tóxcatl », ou « massacre du Templo Mayor ».

Ce jour-là, selon le travail de Sahagún²⁰⁶, les Mexicas honoraient Huitzilopochtli. Si l'auteur de la *Historia general de las cosas de Nueva España* ne fournit que peu de détails sur cet épisode, nous savons aujourd'hui que l'événement eut lieu dans le Templo Mayor de Mexico-Tenochtitlan²⁰⁷, alors que l'empereur mexica était pratiquement réduit à l'état de prisonnier par Cortés et ses hommes, désirant mettre la main sur le trésor royal²⁰⁸. Aussi, cette fête extrêmement importante fut-elle organisée par Moctezuma II pour « *dar contento a los españoles* »²⁰⁹ : il semblerait qu'il y ait eu une réelle volonté des Mexicas de montrer leur culture aux Espagnols²¹⁰, qui occupaient tout de même la cité lacustre jusque-là. Le capitaine Hernán Cortés s'était alors retiré de Mexico-Tenochtitlan pour quelques jours, et avait nommé Pedro de Alvarado à la tête de ses troupes, en son absence²¹¹. L'horreur de ce qui se passa ce jour est difficilement perceptible, tandis que les témoignages divergent fortement.

²⁰⁴ *Ibid*, Libro Doceno, cap. XI, p. 732.

²⁰⁵ *Ibid*, Libro Segundo, cap. V, p. 81.

²⁰⁶ *Ibid*, Libro Doceno, cap. XIX, p. 737.

²⁰⁷ Miguel LEÓN-PORTILLA *Visión de los vencidos : relaciones indígenas de la Conquista* (1^{ra} ed. 1959), 2^a ed, introducción, selección y notas Miguel León-Portilla ; versión de textos nahuas Angel María Garibay Kintana ; ilustración de códices Alberto Beltrán, México : Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1961, p. 75.

²⁰⁸ Bernardino de SAHAGÚN (O.F.M.), *op. cit*, Libro Doceno, cap. XVII, cap. XVIII, p. 736-737.

²⁰⁹ *Ibid*.

²¹⁰ Paul A. SCOLIERI, *op. cit*, p. 19.

²¹¹ Bernardino de SAHAGÚN (O.F.M.), *op. cit*, Libro Doceno, cap. XVII, cap. XIX, p. 737.

Alors que les Mexicas exécutaient un *mitote*²¹² (équivalent mexicain de l'*areito* caribéen, terme employé à tort par les chroniqueurs de la Conquête²¹³), les Espagnols pénétrèrent dans le palais et se mirent violemment à charger les danseurs, provoquant un immense mouvement de panique à mesure qu'ils tuaient des individus dans la foule si nombreuse²¹⁴. Le récit de Sahagún est glaçant :

*Los españoles al tiempo que les pareció conveniente salieron de donde estaban, y tomaron todas las puertas del patio para que no saliese nadie, y otros entraron con sus armas y comenzaron a matar a los que estaban en el areito, y a los que tañían les cortaban las manos y las cabezas, y daban de estocadas y lanzadas a todos cuantos topaban, y hicieron una matanza muy grande, y los que acudían a las puertas huyendo de allí los mataban ; algunos saltaban por las paredes, algunos se metían en las capillas de los cúes, allí se echaban y se fingían muertos, corría la sangre por el patio como el agua cuando llueve, y todo el patio estaba sembrado de cabezas y brazos, y tripas, y cuerpos de hombres muertos: por todos los rincones buscaban los españoles a los que estaban vivos para matarlos.*²¹⁵

Ce massacre fut le point d'orgue d'une longue période de doute et d'incompréhension entre les Espagnols et les Mexicas, lesquels se soulevèrent dans la cité de Mexico-Tenochtitlan en apprenant la catastrophe qui venait de se produire, et provoquant de fait la fuite des conquistadors hors de la cité : cet événement fut nommé la *Noche triste*.

Dans un premier temps, il est important de noter que cette date funeste est totalement omise des relations de Cortés. En second lieu, nous rappellerons que les écrits fondamentaux de Sahagún n'ont jamais été connus pour être excessifs, tout au contraire : bien que totalement à charge contre les soldats espagnols, son récit semble être le partage d'un profond traumatisme laissé dans la population locale, le souvenir cauchemardesque du jour de Tóxcatl dévorant encore les mentalités, des années après la Conquête.

Bernal Díaz del Castillo, lui, justifie dans sa chronique les agissements de Pedro de Alvarado. Quand Cortés lui demanda pourquoi il avait lancé une attaque, en son absence, et de surcroît sur des individus en état de paix qui s'adonnaient à une danse rituelle, Alvarado raconta s'être senti menacé par un assassinat, comme si les Mexicas avaient voulu l'éliminer, lui et ses hommes, après quelque sacrifice en l'honneur de Tezcatlipoca ou de Huitzilopochtli²¹⁶. Le

²¹² *Ibid*, cap. XIX, p. 738.

²¹³ Bartolomé de las CASAS (O.P.), *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552), edición de André SAINT-LU (ed.), (1^{re} ed. 1982), 18^e ed., Madrid : Cátedra, 2013, p. 109.

²¹⁴ Bernardino de SAHAGÚN (O.F.M.), *op. cit*, cap. XX, p. 738.

²¹⁵ *Ibid*.

²¹⁶ Bernal DÍAZ DEL CASTILLO, *op. cit*, p. 264.

responsable du massacre, probablement répugné par les traditions mexicas, se défendit en assumant totalement ses actes. Díaz del Castillo rapporta les froides paroles d'Alvarado à Cortés : « *Dijo que [...], porque temiesen y no viniesen a dalle guerra, [...] se adelantó a dar en ellos* »²¹⁷. En 1529, l'*audiencia* de Mexico, devenue capitale de la Vice-royauté, leva vingt-quatre charges contre Pedro de Alvarado, l'une d'entre elles le reconnaissant coupable du massacre de Tóxcatl ; la haute instance considéra qu'il s'agissait d'un acte d'insubordination, prenant en compte l'absence de Cortés au moment de l'attaque²¹⁸. Enfin, lorsqu'on demanda aux soldats espagnols ce qu'il s'était réellement passé, personne ne dit avoir été présent lors de l'événement du Templo Mayor²¹⁹. Les sources divergent quant au nombre de victimes : si Bartolomé de las Casas parle de plus de deux mille nobles tués par les forces espagnoles, invoquant saint Jacques de leurs cris²²⁰, le conquistador Juan Cano de Saavedra indique qu'il y eut plus de six-cents morts²²¹.

Nous pouvons voir, à la lecture de ce drame, un manque total de compréhension de l'Autre, sans doute des deux côtés, mais exprimé dans le sang par les forces espagnoles. Il est envisageable qu'Alvarado ait vu dans la mise en scène de ces *mitotes* un danger, ou une rébellion déguisée et chorégraphiée par les membres du Templo Mayor. Également, le fait qu'une croix et une image de la Vierge aient été retirées des lieux avant la cérémonie put être interprété par le capitaine comme une provocation.

Toujours est-il que le massacre de Tóxcatl représente un symbole extrêmement marquant : celui d'un moment où l'occupant – à la puissance démesurée – décide d'user de la force, de la manière la plus sanglante possible, non pas en situation de guerre mais face à des danseurs en « état de paix ». L'attaque disproportionnée frappa tellement les esprits des témoins visuels de la Conquête qu'elle fut représentée graphiquement, dans l'*Historia de las Indias de Nueva España y islas de la tierra firme* de Diego Durán (fig. 72). Dans cette gravure, la violence visuelle est parfaitement explicite, allant presque vers l'horreur. La disposition typiquement médiévale de l'illustration dévoile des troupes espagnoles sanguinaires, martyrisant les Mexicas.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ Paul A. SCOLIERI, *op. cit.*, p. 94-95.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ Bartolomé de las CASAS (O.P.), *op. cit.*, p. 110.

²²¹ Rodrigo MARTÍNEZ BARACS, *La perdida Relación de la Nueva España y su conquista de Juan Cano*, México : Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2006, p. 88.



Figure 72 : Massacre du Templo Mayor, in : Diego DURÁN (O.P.), *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, 1579, fol. 211, conservé à la Bibliothèque nationale d'Espagne, Madrid.

Le massacre de Tóxcatl a également été décrit par Bartolomé de las Casas. Paul A. Scolieri, spécialiste américain de chorégraphie et auteur d'ouvrages sur les danses du Nouveau Monde, suggère que dans son récit de la tuerie, Bartolomé de las Casas utilise des procédés stylistiques et des métaphores qui évoqueront, pour le lecteur, l'horreur d'une Danse macabre²²². Analysons cet extrait de la *Brevísima* :

Los indios y gente y señores de toda la ciudad y corte de Motenzuma no se ocupaban en otra cosa sino en dar placer a su señor preso, y entre otras fiestas que le hacían era en las tardes hacer por todos los barrios y plazas de la ciudad los bailes y danzas que acostumbran y que llaman ellos mitotes, como en las islas llaman areítos, donde sacan todas sus galas y riquezas, y con ellas se empluman todos, porque es la principal manera de fiestas suyas y regocijo; y los más nobles y caballeros y de sangre real, según sus grados, hacían sus bailes y fiestas más cercanas a las casas donde estaba preso su señor. [...]

En la más propincua parte a los dichos palacios estaban sobre dos mil hijos de señores, que era toda la flor y nata de la nobleza de todo el imperio de Motenzuma. A éstos fue el capitán de los españoles con una cuadrilla dellos, y envió otras cuadrillas a todas las otras partes de la ciudad donde hacían las dichas fiestas, disimulados como que iban a verlas, y mandó que a cierta hora todos diesen en ellos. Fue él, y estando embebidos y seguros en sus bailes, dice «¡Santiago y a ellos!». Y comienzan con las espadas desnudas a abrir aquellos cuerpos desnudos y delicados y a derramar aquella generosa sangre, que uno no dejaron a vida. Lo mesmo hicieron los otros en las otras plazas. Fue una cosa ésta que a todos aquellos reinos y gentes puso en pasmo y

²²² Paul A. SCOLIERI, *op. cit.*, p. 108.

*angustia y luto, e hinchó de amargura y dolor; y de aquí a que se acabe el mundo o ellos del todo se acaben, no dejarán de lamentar y cantar en sus areítos y bailes como en romances (que acá decimos) aquella calamidad y pérdida de la sucesión de toda su nobleza, de que se preciaban de tantos años atrás.*²²³

S'il est vrai que l'organisation par rangs que décrit Las Casas peut nous interpeler et faire penser à la structure sociale des Danses macabres (« *y los más nobles y caballeros y de sangre real, según sus grados, hacían sus bailes y fiestas más cercanas a las casas donde estaba preso su señor* »), nous considérerons que cette théorie est totalement infondée, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, et nous l'avons étudié dans la partie précédente : la Danse macabre invite à la rédemption, et insiste sur le sentiment de responsabilité de l'homme pécheur par essence, et non d'une personne tierce. En aucun cas ce récit de Las Casas n'aurait pu inviter un individu, familial ou non avec le thème artistique médiéval, à réfléchir sur son propre sort pour des actions qu'il n'aurait pas commises. Ici, aucune mention n'est faite au péché, ni à la miséricorde. Nous reviendrons sur cet élément en analysant plus en détails l'œuvre de Bartolomé de las Casas. Enfin, l'auteur de la *Brevísima*, adepte de l'exagération et de l'horreur textuelle, aurait pu être infiniment plus explicite en utilisant une description analogue à celle de la Danse macabre, tel que les textes qui circulaient en Europe à cette époque. En effet, le modèle de las Casas est indéniablement l'*Apocalypse*, qu'il utilise pour dénoncer les abus des Espagnols au Nouveau Monde. Ses multiples références à la perte de l'Espagne renvoient à l'époque des Wisigoths, lorsque la péninsule Ibérique était sur le point de tomber aux mains des musulmans. L'objectif de las Casas est d'insister sur la répétition cyclique de l'histoire, ainsi que sur la faute de l'Espagne, qui la mènera à sa destruction. En conclusion, dans le style, rien ne singularise ce récit du drame du Templo Mayor par rapport au reste du contenu de la *Brevísima*, aussi violent qu'insoutenable.

Néanmoins, nous rejoindrons Paul A. Scolieri sur un point : imaginons un seul instant une foule d'individus se retrouvant à mourir en dansant, dans la surprise la plus totale, cruellement persécutés dans un rapport de force totalement disproportionné. Nul doute que le massacre de Tóxcatl a constitué, à lui seul, une Danse macabre vivante.

²²³ Bartolomé de las CASAS (O.P.), *op. cit.*, p. 109-110.

2.1.2. La peur au Nouveau Monde

Dans ce contexte guerrier et violent, nul doute que chacune des deux entités opposées, espagnole ou mésoaméricaine, développa un fort sentiment de peur à cette époque. Peur de l'Autre, peur de la mort : d'un côté, l'angoisse de la découverte d'un monde inconnu et hostile, et de l'autre, la terreur infligée par ces êtres arrivés subitement de l'océan, créa logiquement un climat dans lequel la vie redevenait alors aussi précieuse que fragile. Aux yeux des Mexicas, les chrétiens brillaient par leur cruauté sanglante, dont nous avons eu un aperçu avec le massacre de Tóxcatl ; pour les Espagnols, la violence barbare des « Indiens » ainsi que leurs pratiques sacrificielles étaient permises par le diable.

C'est ainsi que les chroniqueurs de la Conquête relatent ce sentiment de peur, notamment dans les confrontations belliqueuses. Bernal Díaz del Castillo racontait comment des soldats espagnols s'étaient retrouvés décapités près du fleuve Pánuco, la tête exposée comme trophée, « *como cuero de guantes, y con barbas y cabellos* »²²⁴. Les récits de guerre font état de nombreuses atrocités, telle que l'anthropophagie à laquelle s'adonnaient les Mexicas sur des prisonniers espagnols tués en masse²²⁵, ou même, parfois, de la part des alliés des conquérants sur des cadavres ennemis²²⁶. La peur de la mort, tangible dans les écrits, est indissociable de la rencontre de l'un des deux mondes avec l'autre, comme l'écrivit Díaz del Castillo : « *Dios ha sido servido de me guardar de muchos peligros de muerte* »²²⁷.

Et ce sentiment durera tout au long de la longue exploration du territoire qui allait s'appeler la Nouvelle-Espagne. La *Relation de Michoacan* témoigne d'une certaine volonté des natifs d'effrayer l'envahisseur : aussi le *Cazonci*, seigneur tarasque, envoya-t-il un jour ses guerriers enduits de peinture noire pour chasser les Espagnols effrayés²²⁸. La peur était donc un élément quotidien de la découverte du Nouveau Monde, et celle de la mort en particulier. La chronique du conquistador Baltasar Obregón, rédigée près de quarante années après la Conquête, rapporte l'anecdote suivante :

Andavan los cavallos peleando y encontrandose unos con otros y con el rruido de los arboles y casillas que hazian unos con otros ponyan temor : y Parecia a batalla y infernal furiosa y desconcertada de los profundos del ynfierno estuvo el general y los de su campo en grande Peligro y aprieto ansi por ser mil y de los enemigos como por averse escondido casi la mitad de

²²⁴ Bernal DÍAZ DEL CASTILLO, *op. cit.*, p. 402.

²²⁵ *Ibid.*, p. 417.

²²⁶ Toribio de BENAVENTE (O.F.M.), dit MOTOLINÍA, *op. cit.*, Tratado Primero, cap. II, p. 78.

²²⁷ Bernal DÍAZ DEL CASTILLO, *op. cit.*, p. 27.

²²⁸ *Relation de Michoacan*, *op. cit.*, p. 275.

*los soldados que avian de pelear y combatir contra los enemigos que temyeron el Rompimiento de la batalla y la muerte fue tan de repente y furiosa la determinacion de los enemygos que en breve tiempo tuvieron tomado [...] y escalas a lo alto y tierra desde el fuerte y tuvieron cerca del campo por todas partes tenyendo por cierta la vitoria y que berian Rendidos los Xpianos y con este impetu y gozarian y con el temor de la muerte nos avia de saber ausentar y no avian de osar Resistir ni esperar su impetu los Xpianos anduvieron peleando los enemigos con un soldado llamado Leon que se avia alexado.*²²⁹

Cet extrait illustre parfaitement la peur de la mort soudaine, inattendue et non-préparée, qui pouvait frapper n'importe quel soldat chrétien, d'autant plus en situation d'exploration d'un territoire inconnu et délétère : la croyance selon laquelle la terre du Nouveau Monde était peuplée de barbares sanguinaires qui pouvaient arracher à la vie à quiconque et à n'importe quel moment, semblait hanter les Espagnols.

Les conquistadors illustraient même cette vision du monde dans leur documentation géographique, comme l'atteste la carte de la Côte Pacifique de la Nouvelle-Galice présentée en 1550 devant l'auditeur et visiteur général Hernando Martínez de la Marcha (fig. 73)²³⁰. Nous pouvons y voir des autochtones imaginés comme des anthropophages primitifs et sanguinaires, peuplant certaines contrées du nord de la nouvelle division administrative (à quelques lieues des mines de Zacatecas). Cette tendance à l'association autochtones/sauvages prouve bien une forme de peur généralisée dans un contexte de découverte progressive de l'inconnu, ainsi qu'une sorte de mise en garde envers la mort qui peut survenir à chaque moment dans ces contrées.

Enfin, outre la propagation de la mort par la guerre et la conquête territoriale, un autre élément allait faire accroître la peur dans les mentalités du Nouveau Monde, tant chez les conquistadors que dans la population locale. Immédiatement, la Conquête a laissé place à un territoire meurtri et ravagé, partagé entre les cendres d'un empire qui s'était préparé à sa chute, et d'innombrables contrées encore inviolées par les Européens. La fondation de la Nouvelle-Espagne en 1535 se fit alors dans la crainte et l'incertitude. À l'instar du mythe de l'Égypte antique, Motolinía considérait que la Nouvelle-Espagne avait été frappée par dix plaies. Dans l'ordre, le missionnaire franciscain énuméra : la variole, la mort de nombreux hommes pendant la Conquête, la famine qui toucha la cité de Mexico, le système des *encomiendas*, l'or que devaient payer les autochtones aux Espagnols, les mines d'or, l'édification extrêmement

²²⁹ Archivo General de Indias, Sevilla : Patronato, 22, Ramo 7, *Historia de los descubrimientos antiguos y modernos de Nueva España y Nuevo México en 37 capítulos*, por Baltasar de Obregón, 1584, fol. 135.

²³⁰ Archivo General de Indias, Sevilla : Mapas, planos, documentos iconográficos y documentos especiales, México 560, 1550.

laborieuse de Mexico, l'esclavagisme des mines, la configuration de ces mêmes mines, et enfin, les nombreuses querelles intestines et autres conflits qui divisaient les Espagnols du Nouveau Monde²³¹.



Figure 73 : Carte de la Nouvelle-Galice, in : *Cuaderno de las probanzas que se hicieron por parte de la ciudad de Guadalajara y de los otros pueblos de la Nueva Galicia, en el pleito entre los obispos de la Nueva Galicia y Michoacán, sobre los límites y mudar la silla de la ciudad de Guadalajara a la de Compostela*, 1550, conservé aux Archives générales des Indes, Séville (reproduction de Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo General de Indias, pour l'auteur de cette thèse).

De même, le premier traité de l'*Historia de los Indios de la Nueva España* évoque indubitablement la peur, en décrivant des situations extrêmes au cours desquelles la mort décime la population. À propos de la variole, Motolinía écrit :

²³¹ Toribio de BENAVENTE (O.F.M.), dit MOTOLINÍA, *op. cit.*, Tratado Primero, cap. I, p. 70-74.

Fue entre ellos tan grande enfermedad y pestilencia en toda la tierra, que en las más provincias murió más de la mitad de la gente y en otras poca menos.

*[...] Murieron también muchos de hambre, porque como todos enfermaron de golpe, no se podían curar los unos a los otros, ni había quien les diese pan ni otra cosa ninguna. Y en muchas partes aconteció morir todos los de una casa; y porque no podían enterrar tantos como morían para remediar el mal olor que salía de los cuerpos muertos, echábanles las casas encima, de manera que su casa era su sepultura. A esta enfermedad llamaron los indios la gran lepra, porque eran tantas las viruelas, que se cubrían de tal manera que parecían leprosos, y hoy día en algunas personas que escaparon parece bien por las señales, que todos quedaron llenos de hoyos.*²³²

Observons le procédé stylistique : l'horrible description que fait Motolinía de cette épidémie²³³ aurait tout à fait pu être celle d'une chronique de peste médiévale, voire de la catastrophe bubonique de 1347. Il en est de même pour la fresque morbide qu'il établit à propos des mines, dans lesquelles mouraient en masses les esclaves au lendemain de la Conquête :

*Luego se morían, y de éstos y de los esclavos que murieron en las minas fue tanto el hedor, que causó pestilencia, en especial en las minas de Guaxaca, en las cuales media legua a la redonda y mucha parte del camino, apenas se podía pisar sino sobre hombres muertos o sobre huesos; y eran tantas las aves y cuervos que venían a comer sobre los cuerpos muertos, que hacían gran sombra al sol.*²³⁴

Sans qu'il n'y ait eu pourtant une quelconque volonté manifeste d'attaquer la Couronne espagnole de la part de leurs auteurs respectifs (à l'exception de Bartolomé de las Casas), les récits post-Conquête font état d'un climat de peur ambiante engendrée par la mort qui règne douloureusement sur ce monde nouveau et écorché. À une époque où on ne pouvait enterrer décemment les défunts, Mexico, devenue capitale de la Vice-royauté, était le théâtre de scènes épouvantables. Les morts s'amassaient et reposaient dans le lac de Texcoco, gorgés d'eau, et gonflés comme des grenouilles²³⁵.

Bien plus que la guerre et les exactions, ce sont les maladies importées par les Européens qui allaient se révéler être les causes de mortalité les plus meurtrières après la Conquête : les épidémies successives de variole (1519-1520), de rougeole (1531) et de peste (1545, 1576) précipitaient dans la mort des milliers d'autochtones²³⁶, fragiles face à des afflictions qui n'avaient jamais touché leur sol. La première épidémie de variole retentit alors même que

²³² Toribio de BENAVENTE (O.F.M.), dit MOTOLINÍA, *op. cit.*, Tratado Primero, cap. I, p. 70.

²³³ Nous noterons l'ambiguïté du terme espagnol « *pestilencia* » pouvant se référer à de nombreux types de maladies épidémiques.

²³⁴ Toribio de BENAVENTE (O.F.M.), dit MOTOLINÍA, *op. cit.*, Tratado Primero, cap. I, p. 74.

²³⁵ Toribio de BENAVENTE (O.F.M.), dit MOTOLINÍA, *Memoriales* (XVI^e siècle), ed. por Fidel de LEJARZA (ed.), Madrid : Atlas 1970, p. 10.

²³⁶ María de los Ángeles RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 174.

Cortés et ses hommes n'avaient pas encore pénétré dans Mexico-Tenochtitlan²³⁷. Après plus d'un siècle et demi de recul et d'étude, le chroniqueur dominicain Juan Bautista Méndez, avança le chiffre de 800 000 morts pour l'épisode de peste qui frappa la Nouvelle-Espagne en 1545²³⁸. Mais c'est bien l'épidémie de 1576 qui fut la plus désastreuse : actuellement, on parle de deux millions de disparus durant cette même année²³⁹. Le contexte sanitaire était si catastrophique au XVI^e siècle que la période la plus longue entre deux épidémies fut de seulement dix-sept ans (entre 1546 et 1563), et que les autorités espagnoles durent demander que les Mexicas ne travaillent plus pour les œuvres publiques en temps de peste, afin de protéger leur population : c'est ce que mentionne une *cédula* royale de 1582 transmise à Lorenzo Suárez de Mendoza, vice-roi de Nouvelle-Espagne²⁴⁰. Généralement, on estime que les maladies ont eu, dans le Nouveau Monde, le même impact démographique que la peste noire médiévale, en à peine deux ou trois décennies²⁴¹.

Légitimement, nous pouvons nous interroger : pourquoi la catastrophe démographique qu'a connue la Nouvelle-Espagne n'a-t-elle pas engendré une expression artistique macabre, comme ce fut le cas dans la péninsule Ibérique du XIV^e siècle noirci par la peste bubonique et son souvenir cauchemardesque ? Il nous paraît évident que la disparition d'une population native aussi affaiblie n'a pas autant préoccupé la majorité des conquérants espagnols que les prêtres du Nouveau Monde, qui considéraient les autochtones comme des âmes à sauver et non comme une main d'œuvre affaiblie. Ainsi, l'attitude des Espagnols face à la mort n'a pas changé pour autant à ce moment précis, après la Conquête. En revanche, les codex coloniaux commencèrent à témoigner de ces épisodes épidémiques successifs, avec des expressions mêlant tradition mexica et éléments européens. Par exemple, dans le *Codex Telleriano-Remensis* apparaissent des cadavres enveloppés dans un *petate*, signifiant une mortalité massive et inquiétante ; en-dessous des dates 1544 et 1545, nous pouvons lire cette mention : « *año de 1544 y de mil y quinientos y quarenta y cinco, ubo vna gran mortandad entre los yndios* » (fig. 74).

²³⁷ Bernardino de SAHAGÚN (O.F.M.), *op. cit.* Libro Doceno, cap. XXIX, p. 744.

²³⁸ Juan Bautista MÉNDEZ (O.P.), *Crónica de la Provincia de Santiago de México de la Orden de Predicadores (1521-1564)*, (XVII^e siècle), transcripción del manuscrito original y presentación de Justo Alberto FERNÁNDEZ (ed.), México : Porrúa, 1993, p. 122.

²³⁹ Carmen VENEGAS RAMÍREZ, *Régimen hospitalario para indios en la Nueva España*, México : Instituto Nacional de Antropología e Historia, Departamento de Investigaciones Históricas, 1973, p. 25.

²⁴⁰ Archivo General de Indias, Sevilla : México, 1091, Legazo 10, folios 62v-63r, 1582.

²⁴¹ Gérard CHALIAND, *op. cit.*, p. 45.



Figure 74 : L'inquiétante mortalité des autochtones symbolisée par des cadavres enveloppés dans des *petates*, *Codex Telleriano-Remensis*, XVI^e siècle, fol. 46v, conservé à la Bibliothèque nationale de France, Paris.

Pour résumer, le lendemain de la Conquête fut marqué par une peur certaine de la mort qui régnait dans cette région, aussi bien pour le camp espagnol que pour les Mésoaméricains. Grâce aux chroniques de la sanglante genèse de la Nouvelle-Espagne, nous savons que la mort restait tout aussi quotidienne et violente qu'à l'époque préhispanique. En revanche, le trépas organisé, chorégraphié et sacré des Mexicas allait progressivement laisser place à une mort involontaire et massive, sans aucun bénéfice spirituel pour le vivant : une mort terrifiait la population, et qui allait seller pour toujours le socle de la Nouvelle-Espagne.

2.2. Interprétation du monde de l'Autre : contrastes et similitudes de la confrontation

Nous savons que durant ses expéditions au Nouveau Monde, Cortés s'imaginait évoluer dans un environnement qui lui rappelait la Reconquête chrétienne sur les territoires musulmans de la péninsule Ibérique. Pour pallier cette incompréhension d'un monde neuf et à ce point surprenant, les Espagnols utilisèrent leurs connaissances et leurs propres codes pour interpréter ce nouvel univers. Ce fut le premier pas vers le syncrétisme mexicain qui occupera notre prochain chapitre : une union de cosmogonies opposées, analysées et réinterprétées par le prisme chrétien, laissant en sursis certaines croyances anciennes de l'époque préhispanique. Cette confrontation des civilisations et des esprits donna lieu aussi bien à des raccourcis d'entente qu'à des divergences marquées, voire à des incompatibilités qui trouveront un nouveau chemin pour s'exprimer, une fois modifiées par l'un des deux camps.

Revenons à l'arrivée des Espagnols sur les côtes de la péninsule du Yucatan en 1519. Préalablement, nous avons établi que les peuples locaux, notamment les Mexicas, avaient vu dans ce débarquement soudain le retour de Quetzalcóatl et la fin certaine d'un cycle. Outre l'apparence physique des Espagnols, associée à l'image légendaire du Serpent à plumes, c'est le symbole de la croix qui permit la confusion dans les esprits : en effet, l'un des attributs traditionnels de Quetzalcoatl était un habit fait de croix, représentant les points cardinaux et les quatre directions du monde²⁴² ; l'association avec le symbole chrétien des Espagnols, fièrement porté en étendard, favorisa grandement leur assimilation à des dieux. Ce hasard expliquera également les facilités d'évangélisation de la population que nous évoquerons ultérieurement. De même, comment la figure du Christ n'a-t-elle pas pu être mise en relation avec la divinité solaire ? N'oublions pas que chez les Mexicas, le Soleil était un dieu qui s'était sacrifié pour les hommes, exactement comme le Sauveur des chrétiens. Difficile de ne pas y voir un parallèle utilisé ultérieurement par ces derniers à des fins évangélisatrices. Il dut très certainement en être de même pour Quetzalcóatl, mort sur le bûcher avant son départ vers le levant.

De leur côté, il ne fait aucun doute que les Espagnols ne comprirent pas immédiatement la portée religieuse des sacrifices humains qui étaient l'élément sacré le plus ostentatoire et, bien évidemment, le plus remarquable de la civilisation mexica. Avant d'essayer de le convertir au christianisme, Cortés demanda à Moctezuma que cessent les rituels sanglants – chose que

²⁴² Jacques SOUSTELLE, *op. cit* (1986), p. 13.

l'empereur refusa catégoriquement, désobéissant et continuant de se rendre aux temples pour les cérémonies²⁴³. Progressivement, les esprits chrétiens allaient alors recomposer ce monde nouveau, interprétant les symboles des civilisations rencontrées, et souvent de manière erronée. Quelle ne dut pas être l'horreur des conquistadors lorsqu'ils virent pour la première fois les structures des temples mexicas. Bernal Díaz del Castillo commenta sa surprise :

*Y un poco apartado del gran cu estaba otra torrecilla que también era casa de ídolos o puro infierno, por que tenía a la boca de la una puerta una muy espantable boca de las que pintan que dicen que están en los infiernos con la boca abierta y grandes colmitos para tragar las ánimas; e ansimismo estaban unos bultos de diablos y cuerpos de sierpes junto a la puerta.*²⁴⁴

De nouveau, nous voici confrontés à la peur de ceux qui découvraient un monde qui n'était pas le leur. Très clairement, Bernal Díaz del Castillo témoigne avec une vision du monde qui demeure médiévale : ce que le chroniqueur perçoit comme une bouche de l'enfer n'était simplement qu'un modèle architectural propre aux Mésoaméricains, extrêmement fréquent sur le territoire, comme nous le prouve le temple maya de Chicanná (fig. 75). Ce type de structure rappelle le culte du serpent chez les peuples du Yucatan. En plus de nous transmettre une crainte manifeste du diable, cet extrait de l'*Historia verdadera de la conquista de Nueva España* nous montre comment ces hommes venus de l'Europe médiévale ont pu faire correspondre des codes iconographiques qui leur appartenaient à des éléments culturels et artistiques d'une autre civilisation.

Au fur et à mesure que les chrétiens acquéraient leurs connaissances sur la cosmogonie mexica, le monde mésoaméricain se voyait repensé d'une toute autre façon, par le biais du christianisme, et ce grâce à un événement fondamental : l'arrivée des missionnaires au Nouveau Monde.

²⁴³ Robert RICARD, *op. cit.*, p. 29.

²⁴⁴ Bernal DÍAZ DEL CASTILLO, *op. cit.*, p. 195.



Figure 75 : Portail de la structure II de Chicanná, civilisation maya, Calakmul, Campeche, classique.

2.2.1. Les missionnaires du Nouveau Monde

Rapidement après la Conquête, la Couronne espagnole choisit d'envoyer des missionnaires aux Indes occidentales en vue d'une évangélisation totale de la population. À la suite du débarquement espagnol de 1519, l'entreprise de conversion fut extrêmement rudimentaire (même si certains prêtres s'illustrèrent particulièrement dans la transmission pédagogique de la doctrine chrétienne²⁴⁵) ; les Espagnols se contentaient de communiquer leur foi via des symboles et des rituels chrétiens, tout en condamnant les pratiques de la population locale²⁴⁶. Toutefois, les méthodologies de conversion, mêlées au contexte violent de la Conquête, montrèrent immédiatement leurs limites : une pédagogie spirituelle se devait d'être employée.

²⁴⁵ Robert RICARD, *op. cit.*, p. 27-28.

²⁴⁶ *Ibid.*

Ce furent les Franciscains qui arrivèrent en premier sur le territoire de Nouvelle-Espagne, envoyés par le cardinal Francisco de los Ángeles Quiñones en 1524. Ils étaient douze, de manière à imiter les apôtres qui voyagèrent à travers le monde pour convertir les peuples : frère Martín de Valencia, frère Francisco de Soto, frère Martín de la Coruña, frère Antonio de Ciudad Rodrigo, frère García de Cisneros, frère Juan de Rivas, frère Francisco Jiménez, frère Juan Juárez, frère Luis de Fuensalida et frère Toribio de Benavente dit Motolinía (ainsi que deux laïcs, frère Juan de Palos et frère Andrés de Córdoba)²⁴⁷. On considère toutefois qu'une première entreprise d'évangélisation franciscaine eut lieu un an auparavant avec frère Pierre de Gand²⁴⁸, dont nous détaillerons certaines actions ultérieurement.

Les Dominicains, eux, partirent le 2 février 1526, jour de la Purification de la Vierge : frère Tomás Ortiz, les frères Vicente de Santa Ana, Diego de Sotomayor, Pedro de Santa María et Justo de Santo Domingo (tous les quatre provenant du couvent de San Esteban de Salamanca), frère Pedro de Sambrano, frère Gonzalo Lucero (diacre) et frère Bartolomé de la Calzadilla (laïc)²⁴⁹. Cinq autres religieux s'ajoutèrent au groupe : frère Diego Ramírez, frère Alonso de las Vírgenes, frère Vicente de las Casas (novice de chœur), frère Bartolomé de Santo Domingo (novice laïc) et frère Domingo de Betanzos²⁵⁰. Ce groupe fut marqué par de nombreuses difficultés : cinq frères périrent immédiatement après avoir débarqué sur ces nouvelles terres, et quatre autres retournèrent en Espagne²⁵¹. Enfin, les Augustins, largement minoritaires, ne posèrent pied qu'en 1533 sur ce nouveau territoire conquis²⁵².

À bien des égards, ces expéditions des frères mendiants au Mexique revêtaient un fort caractère sacré et symbolique, notamment celles des Franciscains et des Dominicains. En effet, nous savons qu'à l'arrivée des membres de l'ordre des Prêcheurs à Mexico en 1526, Hernán Cortés les reçut d'une manière pour le moins surprenante : il s'agenouilla devant chacun des religieux et leur baisa les mains et les habits²⁵³. Cette révérence fut probablement une façon de provoquer la vénération des missionnaires parmi les autochtones²⁵⁴, alors que nous ne pouvons nous empêcher d'y voir un symbole très intéressant d'inversion des valeurs, à travers l'homme qui mit à genoux tout un peuple. Sans aucun doute, ce moment clé permit aux natifs du Mexique

²⁴⁷ Toribio de BENAVENTE (O.F.M.), dit MOTOLINÍA, *op. cit* (2001), Tratado Tercero, cap. II, p. 211.

²⁴⁸ Robert RICARD, *op. cit*, p. VIII.

²⁴⁹ Juan Bautista MÉNDEZ (O.P.), *op. cit*, Libro Primero, cap. II, p. 7.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ Gerónimo de MENDIETA (O.F.M.), *op. cit*, Libro IV, cap. I, 364.

²⁵² Robert RICARD, *op. cit*, p. VIII.

²⁵³ Juan Bautista MÉNDEZ (O.P.), *op. cit*, Libro Primero, cap. II, p. 9.

²⁵⁴ *Ibid.*

ancien d'analyser l'événement sous le prisme suivant : celui qu'ils avaient pris pour un dieu se soumettait ostensiblement à une puissance encore plus importante que celle qu'ils connaissaient jusque-là.

Cette époque de prise de contact des missionnaires avec le Mexique ancien a été considérée comme la « période primitive »²⁵⁵ de l'histoire de l'Église mexicaine, pour reprendre l'analyse de Robert Ricard ; elle se terminera en 1572 au moment de l'arrivée des premiers religieux de la Compagnie de Jésus²⁵⁶, les différents ordres se disputant un territoire immense qu'il fallait explorer et évangéliser. Et l'entreprise allait connaître une vélocité phénoménale : selon une lettre du premier archevêque de Mexico, Juan de Zumárraga, c'étaient plus d'un million d'autochtones qui avaient déjà été baptisés en 1531²⁵⁷.

Progressivement et tout au long du XVI^e siècle, les ordres mendiants commencèrent à se disputer le territoire et à se partager plusieurs zones d'influence, elles-mêmes subdivisées : la Province Dominicaine de Santiago de México fut créée avec beaucoup de difficultés, et incluait la vallée de Mexico et la Mixtèque²⁵⁸, ainsi que Tlaxcala, Pánuco près de la côte est, et certains territoires du Pacifique comme le Michoacan, Oaxaca et Chiapas, puis une partie de la péninsule yucatèque et du territoire du Guatemala²⁵⁹.

Mais ce furent les Franciscains qui établirent leur présence dans la majeure partie de la Nouvelle-Espagne : ainsi, en 1559, les frères mineurs possédaient 80 maisons et comptaient 380 membres dans toute la Vice-royauté ; les Dominicains, 40 maisons et 210 membres ; quant aux Augustins, ils avaient 40 maisons et 212 membres²⁶⁰.

Après leur arrivée au Nouveau Monde, les disciples de saint François fondèrent la *Custodia* du Saint-Évangile en 1524, qui deviendra la Provincia Franciscana del Santo-Evangelio de México en 1532²⁶¹. À la fin du XVI^e siècle, l'Ordre possédait donc sept provinces en Nouvelle-Espagne, dont six sur l'ancien espace mésoaméricain : la province du Saint-Évangile de Mexico (qui comprenait l'archevêché de Mexico et l'évêché de Puebla), San José

²⁵⁵ Robert RICARD, *op. cit.*, p. VIII.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 112.

²⁵⁸ Pedro FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ (O.P.), *Los dominicos en el contexto de la primera evangelización de México, 1526-1550*, Salamanca : Editorial San Estebán, 1994, p. 132.

²⁵⁹ Carlos MARTÍNEZ MARÍN, *Tetela del Volcán: su historia y su convento* (1^{ra} ed. 1968), 2^a ed., México : Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, p. 54-59.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 35.

²⁶¹ Pilar HERNÁNDEZ APARICIO, « Estadísticas franciscanas del s. XVII », in : Paulino CASTAÑEDA (dir.), *Los franciscanos en el Nuevo Mundo (siglo XVIII)*, Actas del III Congreso Internacional sobre los Franciscanos en el Nuevo Mundo, Monasterio de La Rábida, 18-23 de septiembre de 1989, Madrid : Editorial Deimos, 1990, p. 555-591., p. 555.

de Yucatán, San Pedro y San Pablo de Michoacán, Santísimo Nombre de Jesús de Guatemala, San Jorge de Nicaragua, et San Diego de los Descalzos de México²⁶².

Quant aux Augustins, ils se contentèrent de s'établir dans les zones qui n'étaient pas occupées par les Franciscains ou les Dominicains²⁶³, parfois à l'intérieur même des provinces de leurs homologues, dessinant une véritable bataille territoriale (carte 5) : il était courant, par exemple, qu'un couvent passe des mains d'un Ordre à un autre qui aurait gagné en influence, avec des membres plus nombreux²⁶⁴.

En d'autres termes, au regard de leur influence et de leur présence sur le territoire, nous pouvons dire que la Nouvelle-Espagne était elle aussi devenue franciscaine, à l'instar de l'Espagne, comme nous l'avons déterminé à la fin de notre première partie. Chaque Ordre imposait alors sa propre vision philosophique et spirituelle du monde : aussi les Franciscains ont-ils montré combien la compréhension de « l'Autre » était fondamentale ; préoccupés par l'idée de former un clergé indigène, ils s'illustrèrent par leurs études ethnographiques et linguistiques (Bernardino de Sahagún en est, assurément, l'exemple le plus important). Les Dominicains étaient davantage orthodoxes, plus hostiles aux croyances mésoaméricaines, alors que les Augustins, en raison de leur isolement géographique et de leur marginalité, se montraient plus spirituels²⁶⁵. Bien évidemment, nous nous devons de garder à l'esprit qu'il s'agit de courants de pensée incarnés par des Ordres religieux, et non des individus : en revanche, les divergences spirituelles et pédagogiques étaient telles que les Ordres étaient, de fait, considérés comme des religions à part entière par les penseurs de l'époque²⁶⁶.

²⁶² *Ibid*, p. 556.

²⁶³ Orépani GARCÍA RODRÍGUEZ, *Métodos de transformación cultural en la colonización de Michoacán, siglo XVI*, Morelia : Escuela Popular de Bellas Artes : Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2005, p. 44.

²⁶⁴ Juan Bautista MÉNDEZ (O.P.), *op. cit*, Libro Cuarto, cap. I, p. 275.

²⁶⁵ Robert RICARD, *op. cit*, p. 334.

²⁶⁶ Juan Bautista MÉNDEZ (O.P.), *op. cit*, Libro Cuarto, cap. I, p. 275.

DIVISION ECCLÉSIASTIQUE ET RÉPARTITION DES ORDRES RELIGIEUX ÉVANGÉLISTES SUR LE TERRITOIRE DE NOUVELLE-ESPAGNE (1519-1577)



Carte 5 : Division ecclésiastique et répartition des Ordres religieux évangélistes sur le territoire de Nouvelle-Espagne (1519-1577), cartes traduites et modifiées, à partir de Jorge SANDOVAL MINA et Lorena PÁJARO DÍAZ, Instituto de Geografía de la Universidad Nacional Autónoma de México.

La présence des missionnaires sur le sol du Mexique ancien sera capitale pour l'histoire de la Vice-royauté. En effet, après la chute de l'Empire mexica et l'appropriation belliqueuse des terres du Nouveau Monde, les frères mendiants se chargeront d'apporter une alternative radicale à la Conquête violente et sanglante menée par les conquistadors espagnols ; c'est ce que Robert Ricard a appelé la « conquête spirituelle »²⁶⁷, cette domination d'un peuple par la promesse d'un autre au-delà, et qui a permis la naissance douloureuse et singulière de la Nouvelle-Espagne. Les missionnaires vinrent avec un regard neuf et humaniste sur la situation préoccupante de ce territoire ; il n'était pas question de conquérir par l'épée, mais bien par le

²⁶⁷ Cf. Robert RICARD, *op. cit.* Nous reprenons dans notre étude le titre de son ouvrage fondamental.

Livre ; pas question de tuer pour accaparer les richesses, mais bien de comprendre la civilisation déchue et le mode de fonctionnement des peuples premiers.

Or, une tout autre réaction apparut du côté chrétien, celle de l'anéantissement. Il semblerait qu'à cette période, la plupart des vestiges détruits des anciennes civilisations furent des idoles ou des constructions religieuses davantage que des manuscrits, si nous nous référons à Robert Ricard²⁶⁸. Nul doute que de nombreux textes et autres rares témoins de la riche histoire du Mexique ancien disparurent pendant la Conquête, mais ils ne représentaient pas *a priori* l'essentiel des efforts chrétiens de destruction²⁶⁹.

Durant toute la période coloniale, le pouvoir ecclésiastique sera divisé entre les clergés régulier et séculier, le premier ayant obtenu des faveurs et des privilèges pour mener à bien l'entreprise d'évangélisation, et le second cherchant constamment à récupérer du terrain sur les frères mendiants²⁷⁰. Il régnait, alors, un débat pour déterminer si les frères mendiants étaient à même de se comporter comme des prêtres séculiers : ce fut le *Sumo Pontifice Cura universal de la Iglesia* qui considéra les moines comme des prêtres légitimes, selon la doctrine de saint Paul : les frères recevaient alors une forme d'adoubement qui leur donnait ainsi la possibilité, le droit et la légitimité de conférer les sacrements²⁷¹. Enfin, précisons que les Églises du Nouveau Monde étaient directement connectées à la Couronne espagnole, et non au Saint-Siège²⁷², ce qui signifie que les missionnaires étaient, en quelque sorte, des agents de la Monarchie catholique espagnole.

Aussi, et pour des raisons que nous développerons exhaustivement dans la partie suivante, les frères mendiants, et notamment les Franciscains, ont tout simplement été les artisans de la Nouvelle-Espagne. Leur objectif était de convertir les infidèles avant la venue du Seigneur sur terre²⁷³ et ce, avec une volonté et une pédagogie encore typiquement

²⁶⁸ Robert RICARD, *op. cit.*, p. 52-53.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ María de los Ángeles RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 133.

²⁷¹ Agustín de VETANCURT (O.F.M.), *Teatro mexicano: descripción breve de los sucesos ejemplares, históricos y religiosos del Nuevo Mundo de las Indias. Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México. Menologio franciscano de los varones más señalados, que con sus vidas ejemplares, perfección religiosa, ciencia, predicación evangélica en su vida, ilustraron la Provincia del Santo Evangelio de México*, Primera Edición facsimilar (1697-1698), México : Editorial Porrúa, 1971, *Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México*, Tratado Primero, cap. VI, p. 17-18.

²⁷² Miguel MOLINA MARTÍNEZ, *La leyenda negra*, Madrid : Nerea, 1991, p. 54.

²⁷³ Flocel SABATÉ I CURULL, « Fin del mundo y nuevo mundo: el encaje ideológico entre la Europa medieval y la América moderna en Nueva España (siglo XVI) », in : *Divulgata*, (4), 2011, México : Instituto Nacional de Antropología e Historia, p. 5-78, p. 29.

médiévales²⁷⁴. Un élément commun entre ces différents Ordres nous guidera dorénavant : la christianisation des esprits.

2.2.2. Premières récupérations : inversion et remplacement des symboles

Le premier objectif du christianisme espagnol au Nouveau Monde était sans équivoque : il s'agissait d'implanter une religion dominante et à vocation universelle, triomphant sur l'idolâtrie païenne sanguinaire. C'est la raison pour laquelle bon nombre de chroniqueurs de l'immédiateté post-Conquête assimilèrent les divinités mexicaines à celle du panthéon gréco-latin. Sahagún, dans l'*Historia general de las cosas de Nueva España*, décrit en détail les différentes entités principales de la mythologie mexicaine : ainsi, il associe directement Huitzilopochtli à Hercule, Tezcatlipoca à Jupiter, Chalchiuhtlicue à Junon, Tlazolteotl à Vénus, ou Xiuhtecutli à Vulcain²⁷⁵. Cette association directe de la cosmogonie mexicaine à la tradition romaine antique montre une nécessité manifeste d'expliquer les croyances et la spiritualité d'un peuple par le paganisme d'un autre.

Nous pourrions imaginer ces analogies comme une incompréhension majeure. Or, c'est tout le contraire : bien qu'erronés, ces parallèles établis par les chroniqueurs de l'époque constituaient un premier pas vers la compréhension de l'Autre. Notons toutefois que nous retrouvons le même type d'analyses près d'un siècle et demi plus tard chez l'historien franciscain Agustín de Vetancurt, au troisième traité de sa chronique des Indes occidentales : le premier chapitre s'intitule « *De los nombres, y semejanza de los Dioses Mexicanos con los de la gentilidad antigua* »²⁷⁶. Cette constance nous prouve combien la volonté de condamner perpétuellement les croyances du Mexique ancien était forte, affirmée et même institutionnalisée, et ce des décennies après la Conquête et la christianisation du territoire.

Les missionnaires, bien plus que les conquistadors, se façonnaient alors leurs propres repères d'un monde qu'il fallait interpréter à tout prix pour essayer de le comprendre. Mais c'était alors l'ensemble de l'Ancien Monde qui devait repenser le Nouveau. L'exemple le plus parlant de cette intersection des croyances est la figure de la Vierge de Guadalupe. L'histoire raconte que le 9 décembre 1531, eut lieu une apparition miraculeuse sur la colline de Tepeyac, au nord de Mexico : la Vierge se serait manifestée aux yeux d'un natif nommé Juan Diego, alors sur le chemin de l'église de Santiago Tlatelolco. Ce dernier, inquiet pour son oncle

²⁷⁴ *Ibid*, p. 32.

²⁷⁵ Bernardino de SAHAGÚN (O.F.M.), *op. cit.*, Libro Primero.

²⁷⁶ Agustín de VETANCURT (O.F.M.), *op. cit. (Teatro mexicano)*, Tratado Tercero, cap. primero, p. 69-73.

moribond, fut chargé par la Vierge de s'entretenir avec l'archevêque Juan de Zumárraga afin qu'il construisît une église en ces lieux. La Vierge apparut cinq fois à Juan Diego, avant de lui donner un manteau rempli de roses sur lequel s'imprima son image²⁷⁷.

Cet événement fait partie des symboles les plus marquants et les plus importants du roman national mexicain, encore aujourd'hui. Pourtant, il existe de nombreux éléments qui nous permettent de douter de la véracité de ce fait, non pas d'un point de vue strictement religieux, mais dans la cohérence de sa narration en accord avec le contexte historique. Dans une investigation sur le sujet, l'illustre historien mexicain Joaquín García Icazbalceta a apporté des éléments troublants qui nous font nous interroger. Par exemple, pourquoi Juan de Zumárraga, personnage aussi important de la légende et de l'histoire de la Nouvelle-Espagne, n'a-t-il jamais relaté cet événement ? Nous retiendrons l'argumentaire convaincant de Joaquín García Icazbalceta : il semble logique que si le premier archevêque de Mexico avait connu tel événement miraculeux, il en aurait immédiatement fait part à la Couronne d'Espagne²⁷⁸. La *ermita* de Guadalupe n'est pas non plus signalée chez Alonso de Montúfar, successeur de Zumárraga, ni même chez Motolinía (néanmoins conteur de nombreux miracles célestes dont les autochtones ont été témoins²⁷⁹) ; *idem* pour Bartolomé de las Casas qui connut pourtant l'archevêque protagoniste de la légende²⁸⁰. Une autre donnée particulièrement probante a été apportée par Joaquín García Icazbalceta : comment expliquer que Las Casas, défenseur si acharné du sort des peuples premiers, n'ait jamais utilisé l'apparition de la Vierge de Tepeyac pour démontrer leur humanité et leur capacité à croire ?²⁸¹ Il ne fait aucun doute que l'auteur de la *Brevísima* n'entendit jamais parler de cette histoire, puisqu'il ne l'a jamais utilisée à ses fins.

C'est ainsi que durant tout le XVI^e siècle, l'apparition mythique de la Vierge à Juan Diego n'a jamais été documentée ni relatée²⁸². Mais la démonstration la plus surprenante que fait Joaquín García Icazbalceta est indubitablement l'analyse de ce texte de Sahagún, amputé de ses précisions les plus importantes et remplacé par une version tronquée, dans une copie anonyme faite à Puebla. Observons ces deux extraits :

²⁷⁷ Juan Bautista MÉNDEZ (O.P.), *op. cit.*, caps. 8-9, p. 31-36.

²⁷⁸ Joaquín GARCÍA ICAZBALCETA, *Investigación histórica y documental sobre la aparición de la Virgen de Guadalupe de México*, por J. García Icazbalceta, de las Academias de la Lengua y de la Historia ; Alonso de Montúfar, arzobispo de México en 1556 ; Primo Feliciano VELÁZQUEZ (ed.), de la Academia Mexicana de la Historia, México : Ediciones Fuente Cultural, 1952, p. 25.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 26.

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² *Ibid.*, p. 27.

1) *Cerca de los montes hay tres ó cuatro lugares donde solían hacer muy solemnes sacrificios, y que venían á ellos de muy lejas tierras. El uno de estos es aquí en México, donde está un montecillo que se llama Tepeacac, y ahora se llama Nuestra Señora de Guadalupe. En este lugar tenían un templo dedicado á la madre de los Dioses, que ellos la llamaban Tonantzin, que quiere decir nuestra madre. Allí hacían muchos sacrificios á honra de esta diosa, y venían á ellos de muy lejas tierras, de más de veinte leguas de todas estas comarcas de México, y traían muchas ofrendas: venían hombres y mujeres y mozos y mozas a estas fiestas. Era grande el concurso de gente en estos días; y todos decían «vamos a la fiesta de Tonantzin»; y ahora que está allí edificada la Iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe, también la llaman Tonantzin, tomando ocasión de los predicadores, que á Nuestra Señora la Madre de Dios la llaman Tonantzin. De dónde haya nacido esta fundación de esta Tonantzin no se sabe de cierto; pero esto sabemos de cierto, que el vocablo significa de su primera imposición á aquella Tonantzin antigua; y es cosa que se debería remediar, porque el propio nombre de la Madre de Dios, Señora nuestra, no es Tonantzin sino Dios y Nantzin. Parece esta invención satánica para paliar la idolatría debajo la equivocación de este nombre Tonantzin; y vienen ahora á visitar á esta Tonantzin de muy lejos, tan lejos como de antes; la cual devoción también es sospechosa porque en todas partes hay muchas iglesias de Nuestra Señora y van á ellas, y vienen de lejas tierras á esta Tonantzin como antiguamente.*²⁸³

(Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*)

2) *Cerca de los montes hay tres ó cuatro lugares donde solían (los indios) hacer muy solemnes sacrificios, y venían á ellos de muy lejanas tierras. El uno de estos se llama Tepeacac, y los españoles llaman Tepeaquilla, y agora se llama Ntra. Sra. de Guadalupe. En este lugar tenían un templo dedicado á la madre de los dioses que la llamaban Tonantzin, quiere decir nuestra Madre.. y agora que está allí edificada la iglesia de Ntra. Sra. de Guadalupe también la llaman Tonantzin, tomada ocasión de los predicadores que á Ntra. Sra. la Madre de Dios llaman Tonantzin... y vienen agora á visitar esta Tonantzin de muy lejanas tierras.*²⁸⁴

(Anonyme, copie manuscrite de Puebla)

Nous venons de le vérifier : dans le texte de l'œuvre de Sahagún, aucune mention d'une quelconque apparition de la Vierge n'est faite. Le missionnaire franciscain nous donne une importante quantité de détails quant à la fonction qu'occupait la colline de Tepeyac dans l'imaginaire mexica, à savoir un lieu d'adoration de la déesse Tonantzin, que Sahagún décrit en ces termes dans le premier livre de son œuvre fondamentale : « *parece que esta diosa es nuestra madre Eva* »²⁸⁵, dans la même logique de remplacement des éléments que nous venons d'évoquer.

²⁸³ Cf. Bernardino de SAHAGÚN (O.F.M.), *op. cit*, apéndice al Libro Undécimo, 7, p. 704-705. Cité par Joaquín GARCÍA ICAZBALCETA, *op. cit*, p. 28-29. Les passages qui ne sont pas en italique sont ceux qui disparaîtront du texte suivant.

²⁸⁴ Présent in : Joaquín GARCÍA ICAZBALCETA, *op. cit*, p. 28-29.

²⁸⁵ Bernardino de SAHAGÚN (O.F.M.), *op. cit*, Libro Primero, cap. VI, p. 33.

En revanche, la volonté du deuxième extrait est explicite : tous les passages concernant les qualités maléfiques de Tonantzin ont disparu ; demeurent exclusivement son importance capitale et son caractère de « *madre de los dioses* ». Plus surprenant, bien que le sanctuaire de Nuestra Señora de Guadalupe soit mentionné, aucune allusion n'est faite au miracle de l'apparition à Juan Diego.

L'entreprise nous semble sans appel : supprimer intégralement toute sacralisation d'un lieu qui aurait pu s'avérer inquiétant pour les chrétiens, au fil des générations. Mais plutôt que de se contenter d'éliminer purement et simplement une croyance en la diabolisant, les Espagnols ont préféré utiliser en les christianisant les anciennes croyances pour mieux les faire disparaître dans les esprits, et ainsi purifier le territoire des idoles maléfiques du passé : ainsi, au cours des siècles, la légende de la Vierge de Guadalupe s'était formée, et l'existence de Tonantzin tomba dans l'oubli le plus total.

Avec ses accents de fable, l'histoire prodigieuse de la Vierge de Tepeyac ressemble à un hommage rendu à l'Espagne lointaine : de même, la mention de Guadalupe, localité d'Extrémadure, ne nous semble pas être le fruit du hasard, si nous prenons en compte le nombre de conquistadors originaires de cette région de la péninsule Ibérique (à commencer par Hernán Cortés). Joaquín García Icazbalceta pose une question supplémentaire : comment la Vierge se serait-elle annoncée à un autochtone méconnaissant les sons [g] et [d], car inexistantes en nahuatl ?²⁸⁶ Il aurait pu, toutefois, s'agir d'une corruption phonétique, si nous suivons l'hypothèse du docteur *novohispano* Luis Becerra Tanco : la Vierge pourrait s'être présentée comme étant Tecuatlanopeuh (« celle qui a pour origine le sommet des rochers ») ou Tecuantlaxopeuh (« celle qui chassa ou sépara ceux qui nous dévoraient »)²⁸⁷.

Ce phénomène de « remplacement des symboles » peut s'observer via de nombreux exemples. La situation de la cathédrale de Mexico, construite sur les ruines du Templo Mayor avec des pierres provenant d'anciens temples mexicains²⁸⁸, est une illustration particulièrement significative. Et ce processus de récupération de l'Ancien Monde persistera tout au long du XVI^e siècle, ce qui souligne l'acharnement de l'entreprise mais aussi la difficulté des chrétiens à éradiquer le passé américain. La Nouvelle-Espagne fonctionne par calque des éléments, par analogie ; c'est pour cette raison que de nombreux monastères ou édifices religieux furent construits sur l'emplacement d'anciens *teocallis*²⁸⁹. Mentionnons l'exemple de la paroisse de

²⁸⁶ Joaquín GARCÍA ICAZBALCETA, *op. cit.*, p. 65.

²⁸⁷ Cité in : *Ibid.*, p. 66 (Les traductions, de l'espagnol au français, sont nôtres).

²⁸⁸ José Pascual BUXÓ, *Reflexión y espectáculo en la América virreinal*, México : Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 186

²⁸⁹ Robert RICARD, *op. cit.*, p. 196.

San Sebastián dans la capitale *novohispana* : celle-ci fut bâtie sur un ancien lieu de culte mexicain en l'honneur de Huitzilopochtli (ou de Tezcatlipoca). Nous remarquerons qu'aussi bien saint Sébastien que les divinités mexicaines que nous venons d'évoquer représentent des figures militaires mythiques²⁹⁰.

2.2.3. Confrontation avec la mort graphique

Nous avons abordé cette problématique en conclusion du chapitre précédent : comment les chrétiens, soldats ou missionnaires, ont-ils pu réagir à la vue de représentations de la mort analogues aux effigies macabres médiévales ? Alors que l'idéologie conquérante tentait de comprendre ce monde nouveau pour mieux en effacer les racines païennes, jugées diaboliques, il nous faut analyser certaines similitudes entre ces deux civilisations à l'origine de la Nouvelle-Espagne.

Si nous cherchons une figuration de la mort qui aurait pu être commune aux Espagnols et aux Mexicains, nous pouvons citer une représentation de Quetzalcóatl sous la forme de Tlahuizcalpantecuhtli, personnification de l'étoile du matin, l'astre Vénus²⁹¹, dans le *Codex Borgia* (figs. 76 et 77). Tlahuizcalpantecuhtli était alors représenté comme un « dieu archer » qui ciblait différents membres de la société mexicaine selon des dates précises du calendrier²⁹². La correspondance avec les Triomphes de la mort et la mort chasseresse médiévale est saisissante. Pourtant, aucun lien ne peut évidemment être établi entre ces deux allégories ; nous expliquerons n'importe quelle analogie de ce type par le fait que la plupart des civilisations ont toujours exprimé de la même manière les peurs humaines, répondant simplement à des questions liées à l'angoisse de la mort²⁹³, ce qui en dit long sur le rapport au trépas commun aux deux civilisations, dans lequel le vivant devient la proie d'une entité qui s'apprêterait à le saisir. Il ne fait aucun doute : le reste fait partie de la beauté du hasard, de la complexité de l'esprit humain et de son développement.

Cet exemple de ressemblance frappante entre un élément macabre européen et un symbole mortuaire américain doit nous orienter sur la compréhension de l'Autre, mais également sur les représentations graphiques de la mort en Nouvelle-Espagne. Une

²⁹⁰ Juan Javier PESCADOR, *De bautizados a fieles difuntos: familia y mentalidades en una parroquia urbana: Santa Catarina de México, 1568-1820*, ed. por el Centro de estudios demográficos y de desarrollo urbano del Colegio de México (ed.), México : El Colegio de México, 1992, p. 24.

²⁹¹ Jacques SOUSTELLE, *op. cit* (1986), p. 107.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ Javier AYALA CALDERÓN, *op. cit*, p. 94.

interrogation légitime intervient : les Espagnols ont-ils modifié, avec leur sensibilité chrétienne, les images de mort dans les codex coloniaux ? Bien que cette représentation de Tlahuizcalpantecuhtli existe dans le *Codex Borgia* et le *Codex Cospi* (étant tous deux des codex préhispaniques), nous nous permettrons de garder le doute, à en juger par de nombreux concepts ou autres éléments de l’imaginaire collectif qui auraient très bien pu subir une quelconque transformation ou une adaptation par l’influence des conquérants, comme par exemple, pour la représentation de Mictlantecuhtli dans le *Codex Borbonicus*²⁹⁴.

En conséquence, si les Espagnols ont aussi bien christianisé les esprits mésoaméricains, reconstruisant un monde pour mieux l’offrir à ceux qui en étaient alors chassés, auraient-ils pu modifier l’image graphique de la mort en l’adaptant à la sensibilité européenne ? Ultérieurement, nous verrons si celle-ci a évolué au contact des Espagnols au cours des siècles suivants.

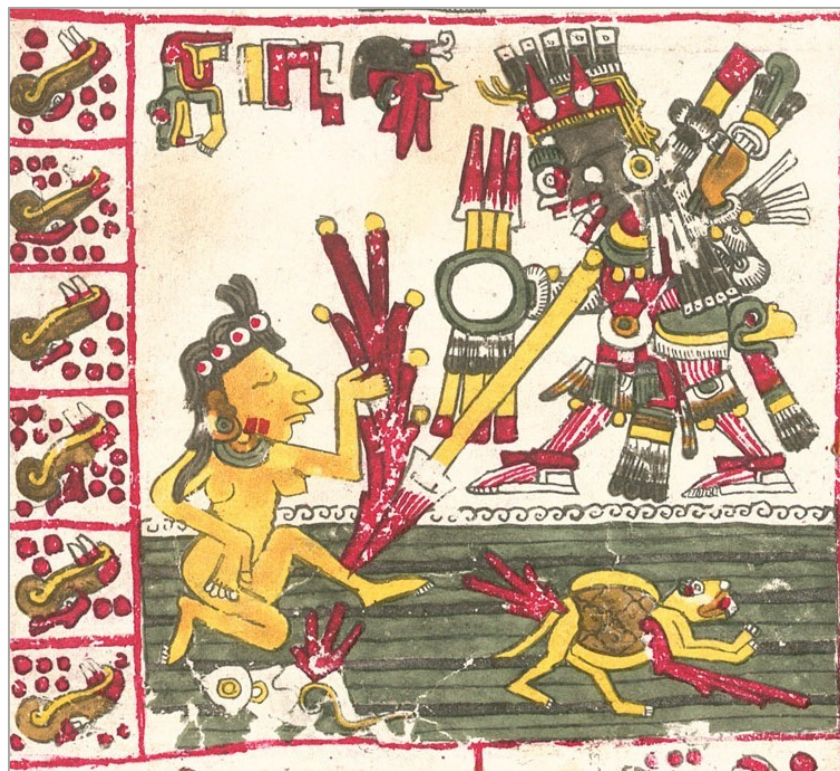


Figure 76 : Tlahuizcalpantecuhtli représenté en squelette archer, *Codex Borgia*, probablement culture nahua, postclassique tardif (XVI^e siècle), fol. 53, conservé à la Bibliothèque apostolique vaticane, Vatican.

²⁹⁴ Cf. *supra*, II, 1.2.2.1, par exemple, la représentation de Mictlantecuhtli dans le *Codex Borbonicus* (fig. 54).

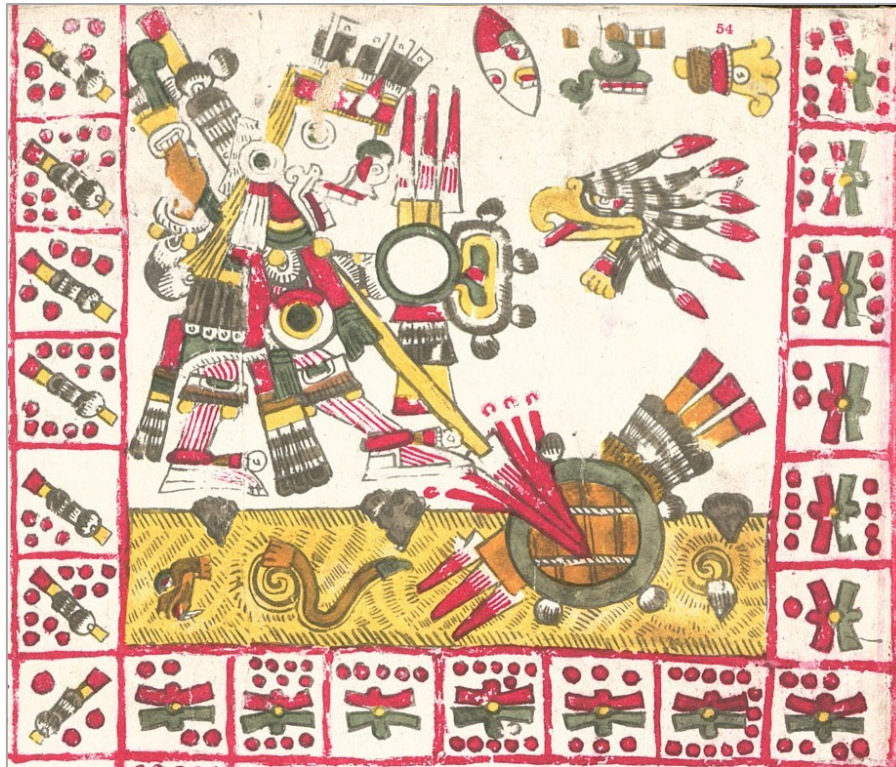


Figure 77 : Tlahuizcalpantecuhtli représenté en squelette archer, *Codex Borgia*, probablement culture nahua, postclassique tardif (XVI^e siècle), fol. 54, Bibliothèque apostolique vaticane, Vatican.

2.3. La quête de la bonne mort

Parmi les concepts qui unissaient les Espagnols et les Mésoaméricains (notamment les peuples nahuas dont les Mexicas), la recherche d'une mort salutaire pour chaque individu était au centre des préoccupations. Nous avons analysé, dans notre première partie, cette quête perpétuelle de la bonne mort à l'époque médiévale, cette peur chronique des chrétiens de ne pas périr deux fois ; à présent, nous savons que pour les Mésoaméricains, le moment du trépas était tout aussi important, avec une différence somme toute majeure par rapport à la spiritualité chrétienne : la manière de mourir primait sur la façon dont on avait mené sa vie²⁹⁵.

Or, la Conquête espagnole a logiquement précipité tout un peuple vers une mort soudaine qu'il n'avait ni anticipée ni choisie, que ce soit à travers les affrontements, ou plus majoritairement par les maladies et la situation sanitaire catastrophique, qui ont littéralement

²⁹⁵ María de los Ángeles RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 44.

détruit démographiquement la Mésoamérique. Sahagún craignit même une possible extinction de la population, comme nous pouvons le voir dans un récit très personnel, qui montre sa grande inquiétude :

Después que esta tierra se descubrió ha habido tres pestilencias muy universales y grandes, allende de otras no tan grandes, ni universales; la primera fue el año de 1520 cuando echaron de México por guerra a los españoles, y ellos se recogieron a Tlaxcala, (que) hubo una pestilencia de viruelas donde murió casi infinita gente; después de ésta, y de haber ganado los españoles esta Nueva España, y teniéndola ya pacífica y que la Predicación del Evangelio se ejercitaba con mucha prosperidad, el año de 1545, hubo una pestilencia grandísima y universal, donde, en toda esta Nueva España murió la mayor parte de la gente que en ella había. Yo me hallé en el tiempo de esta pestilencia en esta ciudad de México, en la parte de Tlatilulco, y enterré más de diez mil cuerpos, y al cabo de la pestilencia diome a mí la enfermedad y estuve mal al cabo.

Después de esto procediendo las cosas de la Fe pacíficamente, por espacio de 30 años poco más o menos, se tornó a reformar la gente. Ahora, este año de 1576, en el mes de agosto, comenzó una pestilencia universal y grande, la cual ha ya tres meses que corre y ha muerto mucha gente, y muere y va muriendo cada día más, y no sé qué tanto durará ni qué tanto mal hará. [...] como también en la otra arriba dicha, muchos murieron de hambre, y de no tener quién los cuidase, ni los diese lo necesario; aconteció y acontece en muchas casas caer todos los de la casa enfermos, sin haber quién los pudiese dar un jarro de agua; y para administrarlos los sacramentos en muchas partes, ni había quien los llevase a la Iglesia ni quien dijese que estaban enfermos, y conocido esto andan los religiosos de casa en casa confesándolos y consolándolos.

*Cuando comenzó esta pestilencia de hogaño, el señor visorrey Don Martín Enríquez puso mucho calor en que fuesen favorecidos los indios, así de comida como de los Sacramentos, y por persuasión, muchos españoles anduvieron muchos días por las casas de los indios dándolos comida, y sangradores sangrándolos, y médicos curándolos, y clérigos y religiosos, así de San Francisco como de Santo Domingo, como de San Agustín, como teatinos, andaban por sus casas para confesarlos y consolarlos [...]. Plega a nuestro Señor de remediar esta tan gran plaga, porque a durar mucho todo se acabará.*²⁹⁶

Nous voyons aisément à quel point le ton de ce témoignage diverge des autres extraits de la *Historia general de las cosas de Nueva España* que nous avons étudiés jusqu'à présent. Ici, Sahagún livre un récit alarmiste, presque apocalyptique, transmettant toute son inquiétude face à une situation démographique qui paraissait alors hors de contrôle. Ce qui nous interpelle, outre l'horreur de l'infection épidémique (qui n'est pas aussi explicite que dans d'autres écrits de Sahagún), c'est la préoccupation commune de l'ensemble de la société *novohispana* : tous les Ordres semblent œuvrer à une forme de sauvegarde de l'âme des autochtones, en hâte, dans une précipitation induite par l'urgence du contexte. Le missionnaire parle aussi bien des Franciscains que des Dominicains et des Augustins, nous confortant de nouveau à l'idée selon laquelle la Nouvelle-Espagne était entièrement régie, spirituellement, par les frères mendiants. Un autre élément tourmente Sahagún : le fait que la population native ne reçoit pas les

²⁹⁶ Bernardino de SAHAGÚN (O.F.M.), *op. cit.*, Libro Undécimo, *Edición sobre supersticiones*, § 7, p. 707-708.

sacrements, ce qui souligne cette nécessité chrétienne de préparer à la bonne mort, de même qu'à l'époque médiévale en Europe.

Et cette quête de l'au-delà chrétien fut l'une des premières décisions mises en place par les autorités politiques et religieuses pendant la genèse de la Nouvelle-Espagne. C'est la bulle du pape Paul III, du 9 juin 1537, qui déclara que les Indiens étaient à-même de recevoir la foi et les sacrements, notamment afin de leur garantir une protection contre Satan, « *el enemigo de la humanidad* »²⁹⁷. Remarquons, à nouveau, que dans la spiritualité chrétienne post-médiévale, l'ennemi n'est jamais la mort mais le diable en personne (nous reviendrons plus exhaustivement sur cette caractéristique inhérente à la Nouvelle-Espagne).

L'application des sacrements devint alors une condition *sine qua non* au salut de l'âme des natifs, à commencer par le baptême. Motolinía rapporta qu'au cours des quinze années qui séparèrent l'an 1521 quand « *la tierra se ganó* »²⁹⁸ du moment où il écrivit sa chronique, quatre millions d'âmes furent baptisées²⁹⁹. Selon Motolinía, le sacrement eut un tel succès parmi les natifs que tous les jours de la semaine étaient consacrés au baptême de la population : certains venaient à genoux, en gémissant, réclamant le rituel qui ferait d'eux des chrétiens. Motolinía raconta :

*En Tezcuco yendo una mujer bautizada con un niño a cuestras, como en esta tierra se usa traer los niños, el niño era por bautizar; pasando de noche por el patio de los teucuales, que son las casas del demonio, salió a ella el demonio, y echó mano de la criatura, queriéndola tomar a la madre, que muy espantada estaba, porque no estaba bautizado ni señalado con la cruz, y la india decía: “Jesús, Jesús”; y luego el demonio dejaba el niño, y en dejando la india de nombrar a Jesús, tornaba el demonio a quererla tomar el niño; esto fue tres veces, hasta que salió de aquel temeroso lugar. Luego otro día por la mañana, porque no le aconteciese otro semejante peligro, trajo al niño a que se le bautizasen, y así se hizo. Ahora es muy de ver los niños que cada día se vienen a bautizar, en especial aquí en Tlaxcala, que día hay de bautizar cuatro y cinco veces; y con los que vienen el domingo, hay semana que se bautizan niños de pila trescientos, y semana, de cuatrocientos.*³⁰⁰

À cette époque, il existe de très nombreux témoignages d'exagération quant au véritable succès du baptême parmi la population native. Le récit de Motolinía paraît être le parfait exemple de compte rendu exagéré, voire embelli, qui aurait permis aux autorités politiques et religieuses de s'assurer que l'entreprise d'évangélisation fonctionnait pour le mieux.

²⁹⁷ Juan Bautista MÉNDEZ (O.P.), *op. cit.*, Libro Segundo, cap. 1, p. 70-71.

²⁹⁸ Toribio de BENAVENTE (O.F.M.), dit MOTOLINÍA, *op. cit.* (2001), Tratado Segundo, cap. II, p. 158.

²⁹⁹ *Ibid.*, Tratado Segundo, cap. III, p. 158.

³⁰⁰ *Ibid.*

Il ne fait aucun doute que ce que nous avons appelé la « domination par l'au-delà » fut un véritable succès ; cependant, il nous est permis de discuter la rapidité de sa mise en place, et surtout, le consentement et l'approbation des natifs du Nouveau Monde quant à leur christianisation naissante, d'autant plus qu'ils nécessitaient une instruction préalable. En réalité, les autochtones n'étaient admis au baptême que s'ils connaissaient le *Pater*, le *Credo*, les Commandements de Dieu et de l'Église, et s'ils avaient des notions suffisantes par rapport aux enseignements³⁰¹. Au monastère de Huaquechula, en compagnie d'autres frères, Motolinía dit avoir baptisé 14 200 natifs qui demandaient le sacrement³⁰² :

*Después de bautizados es cosa de ver el alegría y el regocijo que llevan con sus hijuelos a cuestras, que parece que no caben en sí de placer.*³⁰³

Toujours selon le missionnaire franciscain, certains autochtones réclamaient d'être baptisés avec une telle insistance qu'ils déclaraient qu'ils n'iraient nulle part sans avoir reçu le sacrement, quitte à mourir sur place (alors que la priorité des missionnaires était de baptiser les enfants, les vieillards et les moribonds)³⁰⁴. Ce type de description nous renvoie immédiatement au mythe du bon sauvage, en vogue après la rencontre décisive de la Conquête, comme si les habitants du Nouveau Monde étaient bons par nature, mais également vides spirituellement, et donc soumis par essence à la puissance qui allait les prendre en main : le bien ou le mal.

Toutefois, un élément nous permettrait de penser à la volonté propre des natifs de réclamer le sacrement avec autant de persévérance : à l'époque de l'Empire, les Mexicas s'assuraient constamment que l'enfant venu au monde était né sous un bon signe³⁰⁵ ; une sage-femme le lavait et se chargeait de lui donner un nom³⁰⁶. Tel rituel sacré de protection de l'enfant dès la naissance pourrait nous indiquer une facilité d'assimilation du sacrement chrétien et même, l'explication à l'extraordinaire enthousiasme du baptême, comme le relatèrent les premiers chroniqueurs de la Nouvelle-Espagne. Trois éléments étaient nécessaires à l'application du baptême : la volonté, la foi et la pénitence³⁰⁷. Mais il fallait s'assurer que la foi était accompagnée d'intelligence, car celui qui recevait le baptême tout en ignorant les

³⁰¹ Robert RICARD, *op. cit.*, p. 104-105.

³⁰² Toribio de BENAVENTE (O.F.M.), dit MOTOLINÍA, *op. cit.* (2001), Tratado Segundo, cap. III, p. 166.

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ Nous avons évoqué les signes de naissance à l'époque de l'Empire mexica. Cf. *supra* : II, 1.3.1.

³⁰⁶ Jacques SOUSTELLE, *op. cit.* (1955), p. 194-195.

³⁰⁷ Agustín de VETANCURT (O.F.M.), *op. cit.* (*Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México*), Tratado Primero, cap. III, p. 5-6.

mystères, « *es como si se bautizara vn dormido* »³⁰⁸. Agustín de Vetancurt expliqua le pilier que représentait la pénitence : celle-ci signifiait la véritable détestation de la vie passée³⁰⁹.

Il est tout fait probable que le baptême ait été considéré comme un véritable chantage à la bonne mort. Ainsi, dans sa *Crónica de la Provincia de Santiago de México de la Orden de Predicadores* (rédigée un siècle après la période dite « primitive » de l'Église mexicaine, du lendemain de la Conquête à 1572), le Dominicain Juan Bautista Méndez rapporta une histoire très intéressante à propos d'un épisode de peste : celle d'un autochtone moribond à qui apparut le diable, lui proférant des menaces quant à sa vie à venir dans l'au-delà :

Había entrado la pestilencia en casa de un indio mexicano que vivía cerca de nuestro convento. Habíanse muerto todos los moradores de ella sin quedar más que el padre de la familia, tan solo, que la compañía que vino a visitarle fue la del demonio, que venía a llevarle como a suyo. Este indio no se quiso bautizar cuando vinieron los españoles a la tierra. Fue muy universal engaño el que procuró el demonio hacer entonces a muchos indios, dilatándoles el bautismo de un día para otro y después, viendo que se habían pasado tantos, les persuadía que del todo lo dejaran, ocupados de la vergüenza o ciegos de sus pecados, para tenerlos él seguros en el camino de su cárcel infernal.

[...] El pobre indio enfermo no se había querido aprovechar de aquestas trazas que la divina misericordia le ofrecía y habíase estado hasta aquel punto en su infidelidad antigua, y como a suyo venía el demonio a llevarsele. Púsose delante de él en forma visible con espantable figura y llegándose a la cama, dijo: ¿Qué haces indio? Date prisa a morir y vente conmigo, que aquí estoy esperando tu ánima para llevarla luego al infierno, a donde pagarás las penas debidas a tus culpas. El indio lleno de miedo y con la voz que le permitió su asombro, dijo: ¿Por qué tengo de ir yo contigo al infierno y padecer eternas penas? ¿Qué hice yo? ¿En qué pequé, pues he vivido reverenciando a los dioses que mis padres honraren y he acudido siempre a su servicio? Respondió entonces el demonio: Mios son tus padres y mayores y todos los pecadores de la tierra, y los llevo yo a las penas del infierno a donde los condena Dios por las muchas de sus culpas, si no las lava el agua del bautismo o el sacramento de la penitencia. Tú no estás bautizado, porque dilatando el bautismo se pasó tanto tiempo, que después era vergüenza pedirle y así te has quedado lleno de pecados y por eso mío sin remedio, y sin duda alguna irás presto conmigo a los infiernos, que por entender que ya es tiempo, vine por tí. Entonces el miserable indio acordóse que con ser el autor de la mentira el que hablaba, decía verdad en aquello y que realmente no estaba bautizado. Favorecióle la divina gracia del piadosísimo Señor, que no quiere la muerte del pecador, sino que se convierta y viva. Tuvo el dichoso indio deseo de recibir el santo sacramento del bautismo, pero no tenía quién le llevase, ni quién le llamase ministro, ni hallaba más compañía que la del enemigo del bautismo y de todo nuestro remedio.

Levantóse como pudo del suelo donde estaba tendido en una estera (que aquesta es la cama de los indios) y dándole Dios la mano de su auxilio, se puso en camino para el convento de N. P. Santo Domingo, donde deseaba ser bautizado. No se podía el pobrecito tener en los pies, íbase asiendo a las paredes y cuando caía en el suelo gateaba como niño, el que quería renacer por gracia. Iba muy deseoso del sacramento santo, cuya gracia le había de librar del abominable demonio y del infierno. Acudióle Dios, cuya clemencia misericordiosa nunca falta a los que de veras la desean, y halló a medio camino un indio su amigo, que le ayudó casi sustentándole del todo hasta llevarle al convento. Ya el afligido enfermo lo estaba más con el cansancio y apenas podía moverse. Tenía Dios con su misericordia prevenido un ministro suyo, que en otra ocupación santa estaba en la portería, cuando llegó a ella el dichoso enfermo con el favor de su

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ *Ibid.*

*amigo. El caritativo padre que era Fr. Domingo de la Anunciación [...] como vio al enfermo se llegó a él preguntándole lo que quería, porque entendió debía ser cosa que tocaba al alma, la que con tanta enfermedad y flaqueza de cuerpo le había sacado de su casa. Contóle el indio todo el caso, concluyendo con pedirle por amor de Ntro. Señor le bautizase de presto, porque su ánima gozase de Dios, excusando la horrible vista de los demonios de quien uno solo le tenía tan espantado. Acudió muy presto a bautizarle el buen padre Fr. Domingo de la Anunciación y apenas había bien acabado de decir aquellas palabras con que el santo bautismo se concede, cuando el bienaventurado indio se quedó muerto en aquel suelo y su ánima dichosísima encumbrada en los gozos del cielo.*³¹⁰

Au-delà de cette apparition terrifiante du Malin à un pauvre autochtone moribond, plusieurs choses doivent attirer notre attention dans ce récit, proche du contenu d'un *ars moriendi* médiéval. Tout d'abord, la faute imputée aux anciennes divinités mésoaméricaines, considérés comme parents du diable : les Espagnols n'eurent de cesse que de culpabiliser la population locale pour leurs croyances jugées démoniaques ; les rapprocher de Satan était le meilleur moyen pour s'assurer une christianisation des esprits efficace mais surtout, volontaire, plutôt qu'une conversion à contre-cœur qui n'aurait eu de véritable intérêt qu'au bout de plusieurs générations. En deuxième lieu, le natif semble méconnaître ou avoir négligé le baptême alors qu'il est familier avec le concept chrétien du péché (selon Juan Bautista Méndez) : si nous pouvons douter de la véracité de cette affirmation, qui semble davantage être une technique de manipulation visant à convaincre les autochtones non baptisés de le faire, nous pouvons voir, toutefois, à quel point les Espagnols ont insisté sur le concept de l'homme, fils d'Adam et pécheur par nature, et notamment dans une telle entreprise d'endoctrinement. Enfin, comment pourrait-on passer outre les paroles effrayantes et cruelles de ce démon qui martèle « *vine por tí* » ? À ce titre, avec ce mélange de férocité et d'épouvante, le diable nous rappelle sensiblement le rôle de la Mort dans les Danses macabres littéraires d'Europe comme *La Dança general de la Muerte*.

Cet élément nous amène à la conclusion suivante : aux prémices de la Nouvelle-Espagne, les événements de ce type nous indiquent à quel point la peur avait été semée dans les esprits, et il semble qu'elle fut partagée par les chrétiens aussi bien que par les Mésoaméricains, les premiers soucieux de l'emprise du diable sur cette terre nouvelle, les seconds effrayés par cette entité maléfique dont ils n'avaient encore jamais entendu parler, et à cause de laquelle ils étaient châtiés. Nous interpréterons clairement cette attitude comme une propagande de peur, dans un récit qui nous montre à quel point le chantage au baptême était important ; l'on culpabilisait alors les natifs pour leur paganisme et leurs anciennes croyances diaboliques, et

³¹⁰ Juan Bautista MÉNDEZ (O.P.), *op. cit.*, Libro Segundo, cap. 13, p. 123-124.

l'objectif voulu par les Espagnols commençait à porter ses fruits : les autochtones avaient appris à craindre l'enfer et le diable, ainsi que l'esclavage, la torture et les massacres, et seule une vie de bon chrétien aurait pu leur garantir une mort saine, dans le respect des dogmes et des sacrements. Comment auraient-ils pu, toutefois, craindre la mort, alors que celle-ci était aussi quotidienne et indispensable dans leur culture menacée ? Un autre témoignage rapporté par Juan Bautista Méndez nous confirme ce nouveau sentiment d'appréhension de la mauvaise mort. Alors qu'un autochtone du Guatemala, moribond, sanglotait devant sa propre femme, celle-ci lui demanda : « *qué, ¿sientes la muerte? ¿No sabes que eres mortal? ¿Nunca te lo han dicho? Algún día había de venir por tí y hoy es buen tiempo, que te has confesado, no tengas pena, que al cielo te irás derecho* » ; et l'homme répondit : « *¿Cómo tengo que ir al cielo si no estoy bautizado?* »³¹¹. Le diable était omniprésent dans les peurs de l'époque, alors qu'on baptisait les moribonds en demandant que le Mal ne se cache pas (« *Non te latet fatanàs* »), comme le rapporta Agustín de Vetancurt³¹².

Ainsi, l'ensemble des sacrements chrétiens fut prêché massivement à la population native par « nécessité », parmi lesquels la pénitence, qui fut une véritable priorité³¹³, à l'instar de l'onction des malades (conjugée à la construction forcée d'hôpitaux en raison des épidémies dévastatrices, comme nous l'avons mentionné)³¹⁴ : garantir une mort saine était alors devenu une véritable quête organisée. C'est la raison pour laquelle aucune instruction préalable n'était demandée aux mourants pour l'obtention du sacrement ultime : la repentance sincère de ses péchés suffisait³¹⁵. Quant au baptême, porte d'entrée vers la christianisation de l'âme, il consistait en un rite simplifié³¹⁶ : effectivement, pendant l'étape de domination spirituelle, on enseignait la *doctrina breve* en insistant sur les points suivants en deux parties :

- les prières et les vérités essentielles que tout le monde devait connaître : le signe de la croix, le *Credo*, le *Pater Noster*, l'*Ave Maria* et le *Salve Regina*, les quatorze articles de la foi – parmi lesquels 7 sont liés à la divinité et 7 à l'humanité du Christ –, les dix commandements

³¹¹ Juan Bautista MÉNDEZ (O.P.), *op. cit.*, Libro Segundo, cap. 13, p. 132.

³¹² Agustín de VETANCURT (O.F.M.), *op. cit.* (*Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México*), Tratado Primero, cap. III, p. 5-6.

³¹³ Robert RICARD, *op. cit.*, p. 62.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 187.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 105.

³¹⁶ Agustín de VETANCURT (O.F.M.), *op. cit.* (*Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México*), Tratado Primero, cap. III, p. 6.

de Dieu et les cinq commandements de l'Église, les sept sacrements, le péché véniel et le péché mortel, les sept péchés capitaux et la confession générale ;

- les vertus cardinales et théologiques, les œuvres de miséricorde, les dons du Saint-Esprit, les sens, les facultés de l'âme, les ennemis de l'âme, les béatitudes, les corps glorieux et les devoirs des parrains³¹⁷.

Robert Ricard souligne que le catéchisme enseigné par un missionnaire comme le Franciscain Alonso de Molina devait ressembler à la *Doctrina Pueril* de Raymond Lulle³¹⁸ :

Le plan adopté est à peu de chose près le même que celui de la *doctrina* que, dans les dernières années du XV^e siècle, le hiéronymite Fr. Pedro de Alcalá écrivait à l'intention des musulmans du Royaume de Grenade.³¹⁹

Cette donnée nous permet de penser à une infantilisation forcée de la population par les frères mendiants, phénomène que nous détaillerons dans le chapitre suivant.

Notons que parmi les sacrements, la communion était délaissée, car les chrétiens considéraient que la population néophyte était inapte à en comprendre les subtilités³²⁰. Cette omission du sacrement par les prédicateurs montre parfaitement quel était l'enjeu spirituel à l'époque post-Conquête : aller à l'essentiel pour sauver les âmes, et ne pas les laisser choir entre les mains du démon. C'est ainsi que l'on peut lire dans les *Coloquios* de Bernardino de Sahagún le parfait résumé de l'entreprise de domination spirituelle :

*El gran Señor que nos embio no quiere oro, ni plata, ni piedras preciosas, solamente quiere y desea vuestra salvación.*³²¹

Prenant le contre-pied absolu des conquistadors, oppressants et violents dans leur avidité et leur soif de pouvoir, l'altruisme des missionnaires aura pour objectif la sauvegarde de l'esprit.

³¹⁷ Robert RICARD, *op. cit.*, p. 124.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 125.

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ Agustín de VETANCURT (O.F.M.), *op. cit.* (*Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México*), Tratado Primero, cap. III, p. 6.

³²¹ Bernardino de SAHAGÚN (O.F.M.), *Coloquios y doctrina cristiana: con que los doce frailes de San Francisco, enviados por el papa Adriano VI y por el emperador Carlos V, convirtieron a los indios de la Nueva España. En lengua mexicana y española. Los diálogos de 1524* (XVI^e siècle), dispuestos por fray Bernardino de Sahagún y sus colaboradores Antonio Valeriano de Azcapotzalco, Alonso Vegerano de Cuauhtitlán, Martín Jacobita y Andrés Leonardo de Tlatelolco, y otros cuatro ancianos muy entendidos en todas sus antigüedades. edición facsimilar, introducción, paleografía, versión del náhuatl y notas de Miguel LEÓN-PORTILLA (ed.), México : Universidad Nacional Autónoma de México, Fundación de Investigaciones Sociales, 1986, p. 80.

Cette conquête des âmes par les frères mendiants fut d'une telle importance que les termes « *conquista espiritual* » apparaissent dans des écrits du XVII^e siècle, comme dans la chronique de Juan Bautista Méndez, preuve que l'entreprise était explicitement nommée et parfaitement organisée (« *el V. obispo D. Fr. Bartolomé de las Casas, quien juntó nuevos obreros para la Nueva España y conquista espiritual de Guatemala...* »³²²).

Cependant, nous nous devons de relativiser quelque peu cette doctrine humaniste chrétienne : s'il est indéniable que les frères mendiants ont œuvré pour le salut de l'âme des autochtones, il est plus que probable qu'ils aient cherché également à se garantir une conduite morale en n'abandonnant pas un peuple aux mains du diable ; durant ce XVI^e siècle si particulier qui fut le berceau de la Nouvelle-Espagne, chaque âme convertie était un esprit en moins qui tombait en la possession du démon, chose qui aurait été impensable pour un bon chrétien, et qui correspondait à l'idée de Conquête telle qu'elle fut exprimée par Isabelle de Castille dans son testament, à savoir une entreprise de conversion à la sainte foi catholique :

*Item, por quanto al tiempo que nos fueron concedidas por la Santa Sede Apostolica las islas y tierra firme del mar océano descubiertas y por descubrir nuestra principal intención fue al tiempo que lo suplicamos al Papa Alejandro Sexto de buena memoria que nos hizo la dicha concesión de procurar de inducir y traer los pueblos de ellas y los convertir a nuestra santa fe católica y enviar a las dichas islas y tierra firme prelados y religiosos y clérigos y otras personas doctas e temerosas de Dios para instruir los vecinos y moradores de ellas en la fe católica y los enseñar y dotar de buenas costumbres y poner en ellos la diligencia según más largamente en las letras de la dicha concesión se contiene.*³²³

Aussi l'entreprise de Conquête était-elle avant tout imaginée par les Rois Catholiques comme une véritable mission spirituelle, dont la diffusion de la sainte foi était la principale intention : le Christ et la parole de Dieu leur permettaient alors de conquérir le Nouveau Monde d'une toute autre manière que la simple expansion territoriale et la recherche de richesses.

³²² Juan Bautista MÉNDEZ (O.P.), *op. cit.*, Libro Segundo, cap. 12, p. 121.

³²³ Cf. *Codicilo de la Reina Isabel la Católica, otorgado en Medina del Campo, el 23 de noviembre de 1504*, 1504, Biblioteca Nacional de España, MSS.MICRO/453. Nous avons utilisé une transcription présente in : Pedro FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ (O.P.), *op. cit.*, p. 52.

Pour mener à bien cette idéologie, les missionnaires – notamment les Franciscains – eurent recours à un procédé stratégiquement impressionnant dès leur arrivée en Mésomérique : devant la difficulté manifeste de christianiser massivement une population si nombreuse et aux codes culturels si éloignés des leurs, ils choisirent de convertir les enfants, lesquels allaient à leur tour enseigner la nouvelle religion aux plus anciens et par conséquent, répandre la foi par contagion spirituelle et générationnelle³²⁴. Les enfants du peuple conquis reçurent une véritable éducation chrétienne, avec un enseignement qui leur était imparti chaque matin, tous les jours de la semaine sauf le samedi³²⁵. En outre, cette tactique habilita les enfants à devenir le relai entre les missionnaires et les anciens³²⁶, qui n’avaient plus que deux choix devant eux : adopter la nouvelle foi, ou bien mourir dans le respect de croyances qui allaient irrémédiablement disparaître.

La bonne mort devint alors une quête à elle seule, non seulement pour les colons et les missionnaires, mais également pour les peuples premiers convertis à la nouvelle religion. Le respect du dogme et des sacrements fut l’un des éléments majeurs sur lesquels s’est concentré le clergé en Nouvelle-Espagne. C’est la raison pour laquelle, au milieu du XVI^e siècle, on privait de sépulture ceux qui n’étaient pas baptisés, les morts par suicide, les individus qui ne se confessaient pas au moins une fois par an, ou encore ceux qui n’avaient pas reçu le sacrement de l’eucharistie³²⁷. À cette époque, la vie se concentrait autour de l’église, dont la seule superficie indiquait la taille de la population pour laquelle elle avait été érigée : en effet, les dimensions de l’église correspondaient à la capacité d’accueil de ses sépulcres³²⁸.

Dans cette Nouvelle-Espagne qui commençait à se structurer, avec l’au-delà chrétien comme étendard, le cimetière était devenu un lieu de réunion, c’est-à-dire un lieu de vie³²⁹, à tel point que lors du premier Concile Provincial mexicain de 1555, on dut interdire à la population locale de dormir, de jouer ou bien de danser dans les charniers³³⁰. Cette absorption d’un élément de mort dans la vie quotidienne est l’un des premiers pas vers le syncrétisme *novohispano* que nous détaillerons plus exhaustivement dans le chapitre suivant.

³²⁴ Agustín de VETANCURT (O.F.M.), *op. cit* (*Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México*), Tratado Primero, cap. III, p. 5.

³²⁵ *Ibid*, p. 7.

³²⁶ Robert RICARD, *op. cit*, p. 122.

³²⁷ María de los Ángeles RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, *op. cit*, p. 70.

³²⁸ *Ibid*, p. 65.

³²⁹ *Ibid*, p. 71.

³³⁰ Francisco Antonio LORENZANA, *Concilios provinciales primero, y segundo, celebrados en la muy noble, y muy leal ciudad de México: presidiendo el illmo. y rmo. señor d. fr. Alonso de Montúfar, en los años de 1555, y 1565. Dalos a luz el ill. mo. s.r d. Francisco Antonio Lorenzana, arzobispo de esta santa metropolitana iglesia*, México : Imprenta del Superior Gobierno de el Br. Joseph Antonio de Hogal, 1769, cap. XXIX, p. 84.

2.4. La consolidation de la légende noire espagnole

Dès le début de la Conquête, il existait une croyance selon laquelle le territoire du Nouveau Monde était en réalité un vaste fief du diable. Cette superstition, mêlée de peur millénariste, fut commentée par frère Motolinía : le Franciscain pensait que la Nouvelle-Espagne aurait dû être nommée « *Nueva Esperia* » car sa position géographique était soumise à l'influence de l'étoile *Esper*, c'est-à-dire Vénus, astre associé à Lucifer³³¹. L'analyse de Motolinía renvoie aux origines mêmes de la province d'Hispania, déformation romaine du nom grec Hesperia (de Hesperus, personnification de l'étoile du matin)³³². Tout ceci suggère que depuis des temps immémoriaux, un ascendant néfaste avait maudit l'Espagne ; il allait en être de même pour le Nouveau Monde. Nous pouvons voir, à travers cette considération cosmique, un parallèle direct avec la diabolisation des anciens peuples païens d'Europe.

Il nous faut rappeler le contexte singulier de la Conquête du Nouveau Monde. La colonisation de l'Amérique par les Espagnols se situe entre trois étapes clés de l'histoire. La première est la création d'une Inquisition nationale, adoptée par les Rois Catholiques avant la Découverte. La deuxième est la prise de Grenade par les Rois Catholiques en 1492, récupération territoriale symbolisant le triomphe du christianisme sur le dernier royaume musulman de l'Occident médiéval. La troisième, qui intervint un demi-siècle plus tard, correspond à l'avènement du protestantisme en Europe, à la Réforme et à la Contre-Réforme. Il est donc aisé de comprendre à quel point la peur de l'hérésie était présente chez les chrétiens espagnols du Nouveau Monde, conjugué à un sentiment d'illégitimité en des terres considérées comme hostiles, sinon diaboliques.

C'est dans cette situation particulière, de doute et de méfiance, que certains penseurs de l'époque s'illustreront par leurs prises de position quant à la Conquête, jugée violente, injuste et destructrice. Le meilleur exemple de cette condamnation de l'impérialisme espagnol en Amérique est sans nul doute le combat mené par le Dominicain Bartolomé de las Casas, désireux de rendre compte du sort du Nouveau Monde sur le point d'être – selon ses dires –

³³¹ Alonso de ZORITA, *Historia o Relación de la Nueva España* (1585), Madrid : Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, Ms. n° 59, fol. 520 v. Cité par Georges BAUDOT, in : « Les premières enquêtes ethnographiques américaines. Fray Toribio de Motolinía : quelques documents inédits et quelques remarques », in : *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 1971 (17), Toulouse : Presses Universitaires du Midi, p. 7-35, p. 25.)

³³² Cf. Esther ARTIGAS ÁLVAREZ y Alejandra de RIQUER, « *Hispania, Hiberia y Hesperia* en los poetas latinos », in : *Fortunatae: Revista canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas*, 1993, n° 5, p. 193-214.

anéanti par la cruauté et l'avarice des Espagnols. Nous savons que l'expansion espagnole sur les terres américaines était avant tout motivée par l'or ; un passage de la *Relation de Michoacan* fait état de cette incompréhension des autochtones quant à l'avarice des conquistadors : il est mentionné que le Cazonci (« gouverneur ») ne comprenait pas pourquoi les chrétiens voulaient à ce point obtenir de l'or et, s'entretenant avec ses dignitaires, en arriva à la conclusion suivante : « en vérité, ils doivent le manger, et c'est pour cela qu'ils le désirent tant »³³³. Cette guerre était immédiatement justifiée à l'époque, pas seulement du côté des conquistadors (comment aurait-il pu en être autrement ?), mais aussi des missionnaires, au nom de la conversion des natifs Ainsi écrivit Motolinía à propos d'Hernán Cortés, une fois l'Empire mexica tombé aux mains des Espagnols :

*Y algunos que murmuraron del Marqués del Valle, que Dios tiene, y quieren ennegrecer y oscurecer sus obras, yo creo que delante de Dios no son sus obras tan acetas como lo fueron las del Marqués. Aunque como hombre, fuese pecador, tenía fe y obras de buen cristiano y muy gran deseo de emplear la vida y hacienda por ampliar y aumentar la fe de Jesucristo, y morir por la conversión de estos gentiles.*³³⁴

Cette position qui légitime la guerre est alors aux antipodes de l'idéologie de Bartolomé de las Casas, vivement critiqué par son homologue franciscain Motolinía, dans une lettre à charge contre le défenseur des autochtones et adressée à l'empereur Charles Quint en 1555. Dans celle-ci, Motolinía accuse Las Casas d'opportunisme et de mensonge, voire de folie (« *muy grande parece su desorden y poca su humildad* »³³⁵), en le considérant comme un apostat qui n'a jamais fait l'effort d'apprendre une langue mésoaméricaine³³⁶. En effet, Motolinía reproche violemment à Las Casas d'avoir refusé le poste d'évêque au Chiapas, comme s'il avait abandonné les autochtones qu'il prétendait défendre aussi vivement³³⁷. Toutefois, nous savons aujourd'hui que si le Dominicain n'a pas accepté sa mission au Chiapas, c'est parce qu'il avait reçu de nombreuses menaces des *encomenderos* et des autorités civiles qui lui étaient extrêmement hostiles³³⁸.

À la lecture de cette lettre, il nous apparaît clairement que Motolinía semble à court d'arguments pour justifier une guerre catastrophique et contraire au dogme chrétien. Par

³³³ *Relation de Michoacan, op. cit.*, p. 43.

³³⁴ Toribio de BENAVENTE (O.F.M.), dit MOTOLINÍA, *op. cit.* (2001), Tratado Tercero, Carta de fray Toribio de Motolinía al emperador Carlos V, p. 323.

³³⁵ *Ibid.*, p. 305.

³³⁶ *Ibid.*, p. 309.

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ Jean-Paul DUVIOLS, introduction, in : de Bartolomé de las CASAS, *La Destruction des Indes* (1552), traduction de Jacques de Migrode, gravures de Théodore de Bry, introduction, établissement du texte, notes & analyse iconographique de Jean-Paul DUVIOLS (éd.), Paris : Chandeigne, 2013, p. 30.

plusieurs fois, le Franciscain compare la situation du Nouveau Monde à la société péninsulaire de l'époque, comme en témoignent les lignes suivantes :

*Y lo que así escribe no es todo cierto ni muy averiguado. Y [si] se mira y notan bien los pecados y delitos atroces que en sola la ciudad de Sevilla han acontecido, y los que la justicia ha castigado de treinta años a esta parte, se hallarian más delitos y maldades, y más feas, que cuantas han acontecido en toda esta Nueva España después que se conquistó, que son treinta y tres años.*³³⁹

La défense de Motolinía indique un regard très européen posé sur l'organisation du Nouveau Monde, allant jusqu'à oublier que les autochtones étaient loin d'être considérés comme égaux des Espagnols. De même, certaines questions rhétoriques adressées à Charles Quint semblent montrer une erreur, un aveuglement volontaire ou un parti pris certain dans la lecture des événements : « *porque en Sevilla y en Córdoba se hallan algunos ladrones y homicidas y herejes, ¿los de aquellas ciudades son todos ladrones y tiranos y malos?* »³⁴⁰. Motolinía termine son opposition à Las Casas en assurant à l'empereur que « *los indios de esta Nueva España están bien tratados y tienen menos pecho y tributo que los labradores de la vieja España, cada uno en su manera* »³⁴¹.

La documentation historique et certains témoignages contemporains de ce XVI^e siècle troublé donnent totalement tort à Motolinía, sans pour autant valider tous les récits catastrophiques relatés par Bartolomé de las Casas, notamment dans sa *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Enfin, notons que l'auteur de la *Historia de los Indios de la Nueva España* adopte une position particulièrement ambiguë dans cette lettre à Charles Quint, étant donné qu'il reconnaissait lui-même que la Conquête était un désastre, une véritable plaie digne des Écritures, et ce dès le début de son étude historique :

*En esta guerra, por la gran muchedumbre que de la una parte y de la otra murieron, comparan el número de los muertos, y dicen ser más que los que murieron en Jerusalén, cuando la destruyó Tito y Vespasiano.*³⁴²

³³⁹ Toribio de BENAVENTE (O.F.M.), dit MOTOLINÍA, *op. cit* (2001), Tratado Tercero, Carta de fray Toribio de Motolinía al emperador Carlos V, p. 309.

³⁴⁰ *Ibid*, p. 317.

³⁴¹ *Ibid*, p. 318.

³⁴² *Ibid*, p. 72.

De son côté, Bartolomé de las Casas appuyait ses témoignages sur une structure biblique connue, avec de très nombreuses images extraites de l'*Apocalypse* de saint Jean³⁴³ : selon lui, les mauvaises actions, les erreurs et les atrocités commises par les Espagnols sur ces terres nouvelles conduiront à la destruction du Nouveau Monde, mais également de l'Espagne pécheresse, en rappelant l'époque qui avait vu la Péninsule wisigothique tomber aux mains des Musulmans au VIII^e siècle. En outre, Bartolomé de las Casas insiste sur l'inversion du sentiment de persécution, les chrétiens ayant été des victimes innocentes pourchassées par une Rome païenne³⁴⁴. La *Brevísima* est ainsi jalonnée d'innombrables références à l'Évangile, par exemple lorsque Las Casas cite Matthieu (Mt., 10 : 16), comparant les chrétiens espagnols à des loups et les autochtones à des brebis³⁴⁵. Cette image biblique récurrente a pour but évident de souligner le rapport de force totalement disproportionné entre les deux mondes, tout en insistant sur l'aspect diabolique des Espagnols, décrits comme d'horribles fauves face à un peuple doux et naturellement bon. Il est intéressant de noter que cette allégorie fait directement écho aux chroniques médiévales qui dépeignaient les Maures comme des loups dévoreurs de brebis³⁴⁶. Ainsi, l'œuvre commence de la sorte :

*En estas ovejas mansas y de las calidades susodichas por su Hacedor y Criador así dotadas, entraron los españoles desde luego que las conocieron como lobos y tigres y leones crudelísimos de muchos días hambrientos. Y otra hoy, y hoy en este día lo hacen, sino despedazallas, matallas, angustiallas, affligillas, atormentallas y destruillas por las estrañas y nuevas y varias y nunca otras tales vistas ni leídas ni oídas maneras de crueldad, de las cuales algunas pocas abajo se dirán.*³⁴⁷

Rappelons que la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* constitue un mélange d'expériences vécues par son auteur sur le sol du Nouveau Monde (des îles caribéennes jusqu'à l'Amérique du Sud en passant par la Nouvelle-Espagne) et de récits oraux rapportés et compilés³⁴⁸. L'œuvre fut achevée en 1542 et publiée en 1552, et était à l'origine destinée aux dirigeants espagnols, avec en ligne de mire le prince Philippe II d'Espagne, alors chargé des affaires des Indes³⁴⁹.

³⁴³ André SAINT-LU, introduction, in : Bartolomé de las CASAS, *op. cit* (*Brevísima relación de la destrucción de las Indias*), p. 45.

³⁴⁴ Jean-Paul DUVIOLS, in : Bartolomé de las CASAS, *op. cit* (*La Destruction des Indes*), p. 45.

³⁴⁵ *La Sainte Bible, op. cit*, Nouveau Testament, Mt., 10 : 16 (« Voici, je vous envoie comme des brebis au milieu des loups »), p. 10.

³⁴⁶ André SAINT-LU, in : Bartolomé de las CASAS, *op. cit* (*Brevísima relación de la destrucción de las Indias*), p. 30.

³⁴⁷ *Ibid*, p. 77.

³⁴⁸ *Ibid*, p. 20.

³⁴⁹ *Ibid*.

Précédemment, nous avons vu à quel point le récit de Bartolomé de las Casas était synonyme d'horreur et de violence, mais également d'hyperboles et de surenchère dans l'aversion et l'effroi. Si la théorie de Paul A. Scolieri (qui voyait dans la description du massacre de Tóxcatl une esthétique digne des Danses macabres), nous semble erronée, il n'empêche que l'œuvre extrêmement controversée et scandaleuse que fut la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* comporte quelques liens avec le courant artistique médiéval. Premièrement, sous la plume du frère Bartolomé se lit une extrême cruauté qui mérite que ceux qui la commettent connaissent l'éternité de l'enfer. Ses témoignages font état d'exactions et d'atrocités telles que l'œuvre oscille entre documentation morbide et exagération idéologique. En revanche, il existe dans la *Brevísima* une idée selon laquelle le trépas est inévitable, et peut frapper chaque autochtone comme l'aurait fait la Mort avec sa bannière sinistre indiquant « *Nemini parco* ». Voici la description que fait Bartolomé de las Casas du massacre de Cholula, en Nouvelle-Espagne :

*Todos ayuntados y juntos en el patio con otras gentes que a vueltas estaban, pónense a las puertas del patio españoles armados que guardasen, y todos los demás echan ano a sus espadas y meten a espada y a lanzadas todas aquellas ovejas, que uno ni ninguno pudo escaparse que no fuese trucidado. A cabo de dos o tres días saltan muchos indios vivos llenos de sangre, que se habían escondido y amparado debajo de los muertos (como eran tantos); iban llorando ante los españoles pidiendo misericordia, que no los matasen. De los cuales ninguna misericordia ni compasión hubieron, antes así como salían los hacían pedazos.*³⁵⁰

Nous remarquons que le passage du massacre de Cholula comporte des références au mouvement artistique des Danses macabres européennes, contrairement à l'extrait mis en avant par Paul A. Scolieri pour illustrer la possible influence du genre sur l'œuvre de Las Casas. Même si les deux récits semblent similaires, il y a quelque chose de plus direct dans ce fragment, la mort n'épargnant personne, et nul ne pouvant y échapper, quand bien même on implorerait sa miséricorde. L'originalité réside dans le fait que les Cholultèques endossent le malheureux rôle des Vifs saisis par la violence inopportune du trépas, alors qu'ils ne sont pourtant pas des pécheurs. Enfin, un élément particulier semble se distinguer : personne ne demande à un personnage représentant la Mort une quelconque magnanimité ; chez Las Casas, l'Espagnol incarne la dernière heure à lui seul.

³⁵⁰ *Ibid*, p. 108.

Nous l'avons mentionné en citant l'étude de Paul A. Scolieri : la Danse macabre a toujours une fonction à la fois pédagogique et spirituelle, et quiconque eût vu dans la *Brevísima* des allusions aux Danses de la mort n'aurait pu les mettre en relation avec sa foi, avec sa propre conduite, avec son rapport à l'au-delà. Toutefois, il est sans conteste une personne qui se devait de ressentir la peur de la seconde mort et du Jugement dernier : le prince Philippe II, indirectement responsable de toutes les atrocités commises au Nouveau Monde au nom de Dieu et de l'Espagne. C'est probablement ce biais qu'a choisi Bartolomé de las Casas pour faire prendre conscience au futur monarque des châtiments insupportables qu'il encourrait s'il laissait se détruire, de manière aussi abjecte, les Indes espagnoles. Ce Nouveau Monde était devenu à lui seul le théâtre d'une perpétuelle Danse de la mort.

Mais cette œuvre eut d'autres destinataires au cours de ce XVI^e siècle perturbé par les guerres de religion : la *Brevísima* fut utilisée comme une véritable arme politique et idéologique pour lutter contre la puissance expansionniste péninsulaire, les pays européens adversaires s'emparant du contenu de la *Brevísima* pour satisfaire leur sentiment anti-espagnol et donc, *a fortiori*, anticatholique. La traduction vers le français que Jacques de Migrode effectua en 1579 comporte un élément qui résume parfaitement le projet : à chaque occurrence du terme « *cristiano* », l'auteur le remplace par « Espagnol »³⁵¹.

Or, c'est l'édition en latin, publiée à Francfort en 1598, qui eut le plus de retentissement, en raison des gravures épouvantables réalisées par Théodor de Bry et qui accompagnaient le texte (comme nous avons pu le voir avec les représentations du massacre de Tóxcatl). C'est alors que commença ce que l'américaniste Jean-Paul Duviols a considéré comme une « guerre des images »³⁵², provoquée par ces gravures sordides qui signifiaient une haine du catholicisme espagnol. Il est à souligner que le texte de l'édition de Francfort par Théodor de Bry était accompagné de gravures expliquées par des vers³⁵³, ce qui nous renvoie à nouveau à la configuration artistique des Danses macabres européennes. À cette époque de réflexion sur la foi et la condition humaine, le genre était de plus en plus fréquent et représenté, notamment en Allemagne et dans les pays protestants, où les gravures macabres de Hans Holbein exerçaient une influence directe sur les illustrations de Bry.

³⁵¹ André SAINT-LU, in : Bartolomé de las CASAS, *op. cit* (*Brevísima relación de la destrucción de las Indias*), p. 49.

³⁵² Jean-Paul DUVIOLS, in : Bartolomé de las CASAS, *op. cit* (*La Destruction des Indes*), p. 249.

³⁵³ *Ibid*, p. 253-254.

Au-delà d'une violence visuelle intolérable, ce qui nous interpelle dans cette édition de la *Brevísima*, c'est le sentiment apocalyptique qui se dégage de certaines de ses gravures, comme si elles appelaient le spectateur à les mettre en relation avec des scènes infernales. Une gravure comme celle de la fosse aux Indiennes (fig. 78), par exemple, nous semble adopter une structure analogue aux représentations médiévales de l'enfer, telle que celles contenues dans les *Beatus* ibériques et qui servaient de commentaires à l'*Apocalypse* (fig. 79). À noter la configuration de la scène qui laisse penser à une bouche de l'enfer dans laquelle sont brutalement précipités les damnés, aux visages lamentablement défigurés par la douleur. À l'inverse de la description de l'enfer du *Beatus de Gérone*, dans lequel les âmes des justes peuvent tout de même être sauvées, car le monde est régi par Dieu, la scène que représente De Bry montre ce qui est ni plus ni moins qu'un enfer terrestre : il n'y a plus ni ange ni démon qui décide du salut des âmes, mais uniquement des soldats espagnols. En d'autres termes, De Bry n'illustre pas un concept comme peut l'être l'enfer, mais il met en place une accusation directe, dénonçant les crimes commis au nom de la Couronne d'Espagne, comme si la justice divine avait été remplacée par un pouvoir injuste et sanguinaire.

Cette hostilité manifeste et explicite envers la Couronne d'Espagne sera appelée la « *leyenda negra* » (l'expression fut employée pour la première fois par Julián Juderías en 1913³⁵⁴), et sera l'apanage des protestants convaincus que l'Espagne était une nation maudite et à maudire, pour leur comportement diabolique en ces contrées à l'autre bout du monde.

Si ces résurgences du thème macabre n'ont pas été du ressort des Espagnols, ni dans la Péninsule ni au Nouveau Monde, elles montrent en tout cas à quel point les Danses ont pu exercer une influence idéologique suffisamment forte pour constituer une arme de propagande dans un contexte aussi délétère que celui des guerres de religion. Les condamnations explicites de Bartolomé de las Casas, prédisant la destruction d'une Espagne diabolique et coupable de la colonisation barbare d'un monde nouveau, auront eu le mérite d'éclaircir un point central de l'histoire de l'Amérique : la Nouvelle-Espagne est bel et bien née d'une surenchère de la mort.

³⁵⁴ *Ibid*, p. 66.

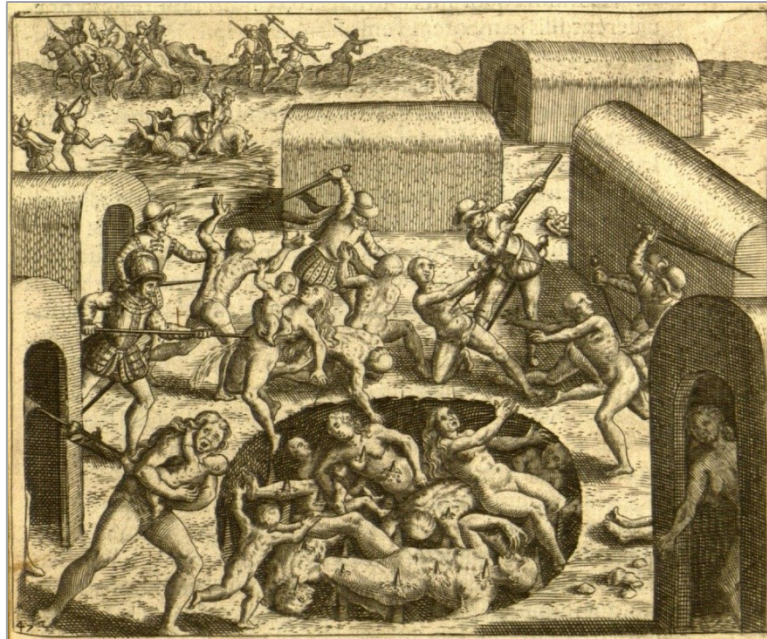


Figure 78 : La fosse aux Indiennes (Guatemala), gravure de Théodor de BRY, ou Jodocus van WINGHE, in : Bartolomé de las CASAS, *Narratio regionum indiarum per hispanos quosdam deuastatarum verissima / priùs quidem per episcopum Bartholemaeum Casaum... conscripta & anno 1551 hispali hispanicè, anno verò hoc 1598 latinè excusa*, Francofurti : sumptibus Theodori de Bry & Ioannis Saurii typis, 1598, fol. 47.



Figure 79 : Représentation de l'enfer, in : DOMINIQUE (abbé), *Beatus de Gérone*, enluminures de frère Emeterius et sœur Ende, 975, fol. 17v, conservé à la cathédrale de Santa María, Gérone, Catalogne.

2.5. La Danse de la mort de *Las Cortes de la Muerte*

Dans le contexte inédit et bouleversé du lendemain de la Conquête, le Nouveau Monde pouvait provoquer aussi bien fantasmes et envies que craintes et méfiance chez les Européens. La consolidation de la *leyenda negra* espagnole est le meilleur exemple d'opposition à l'entreprise de colonisation des Indes, bien que cette dénonciation ne soit qu'un appareil qui, en réalité, visait à maudire les Espagnols et non les terres qu'ils étaient en train de dominer. En cela, cette hostilité européenne à la Couronne d'Espagne utilise le récit tragique des *encomiendas*, de l'esclavage et de la violence manifeste des chrétiens en Amérique comme prétexte pour s'opposer à la toute-puissance impériale espagnole.

En conséquence, alors que nous venons d'étudier l'idéologie et le style extrêmement offensifs de Bartolomé de las Casas à l'endroit de la colonisation espagnole, il convient d'analyser à présent une œuvre littéraire qui prouve qu'il existait également une inimitié totale à l'entreprise de colonisation des Indes qui s'exprimait dans la péninsule Ibérique du XVI^e siècle. Il s'agit de *Las Cortes de la Muerte*, pièce de théâtre qui nous intéressera bien au-delà de sa pensée anticoloniale : elle est la première œuvre de théâtre réalisée en Espagne qui fait intervenir des natifs du Nouveau Monde comme personnages de scène³⁵⁵, et constitue également, dans sa forme et dans son intention, une Danse de la mort littéraire post-médiévale.

Bien que purement médiéval, le thème macabre allait prendre énormément d'ampleur tout au long du XVI^e siècle, et en particulier dans les pays protestants du nord de l'Europe, comme nous l'avons expliqué. À l'inverse, en péninsule Ibérique, le courant a continué d'exister principalement sous sa forme littéraire et théâtrale (nous avons vu, tout au long du premier chapitre, que l'Espagne se distinguait dans la création de Danses de la mort avant tout littéraires). C'est ainsi qu'au milieu du XVI^e siècle apparaissent dans la Péninsule des pièces courtes comme la *Farsa llamada Danza de la Muerte* (Juan de Pedraza) ou la *Farsa de la Muerte* (Diego Sánchez de Bajadoz)³⁵⁶, dont le seul titre évoque l'héritage médiéval et la récupération d'un genre qui entrait dans le patrimoine culturel de tout un royaume.

Curieusement, l'évocation du Nouveau Monde dans le théâtre péninsulaire était

³⁵⁵ Consuelo VARELA BUENO, « *Las Cortes de la Muerte*, ¿primera representación del indígena americano en el teatro español? », in : Jesús María NIETO IBÁÑEZ (coord.), *Humanismo y tradición clásica en España y América II*, León : Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 2004, p. 333-349, p. 344.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 335.

extrêmement rare à cette époque d'intense rayonnement artistique³⁵⁷. Il faudra attendre le début du XVII^e siècle pour que l'Espagne produise une œuvre de ce nom qui mentionne l'Amérique, avec *El Nuevo Mundo* de Lope de Vega, publiée en 1614³⁵⁸. Désintérêt pour la nouvelle parcelle de monde acquise, méconnaissance ou volonté des dramaturges de se concentrer sur le sentiment espagnol péninsulaire ? Probablement, la vérité se trouve quelque part entre ces trois possibilités, comme nous le montre le corpus théâtral espagnol du XVI^e siècle, avec une explication supplémentaire : il devait, sans nul doute, être difficile de mentionner un continent à l'autre bout du monde dans un souci de réalisme social des œuvres.

Pourtant, dans ce contexte marqué par les guerres de religion et par un développement artistique sans précédent en Espagne, se distingue cette œuvre particulière publiée à Tolède le 15 octobre 1557 : *Cortes de casto amor y cortes de la muerte con algunas obras en metro y prosa de las que compuso Luis Hurtado de Toledo, por él dirigidas al muy poderoso y muy alto señor Don Felipe, Rey de España y de Inglaterra, etc., su señor y Rey*³⁵⁹. L'ouvrage est donc divisé en deux et contient, hormis les thèmes amoureux du *casto amor* susmentionné, *Las Cortes de la Muerte á las cuales vienen todos los estados, y por vía de representación, dan aviso a los vivientes y doctrina a los oyentes*³⁶⁰. La formulation du titre doit nous interpeller : ne constitue-t-il pas une référence directe aux *Danzas de la Muerte* espagnoles ?

La paternité de *Las Cortes de la Muerte* est incertaine : si le titre nomme comme auteur Luis Hurtado de Toledo, ce dernier explique en préambule que l'œuvre a été commencée par un certain « *Micael de Carvajal natural de Placencia* », et qu'il l'a poursuivie et achevée³⁶¹. Les recherches historiques ont retenu l'existence de deux individus homonymes et nés à cette époque à Plasencia, et qui pourraient donc être l'auteur de *Las Cortes de la Muerte*. Le premier Micael de Carvajal (dont le prénom a pu s'écrire Miguel ou Micael) constitue une énigme : on ne sait ni son année de mort, ni sa profession, sinon qu'il serait l'auteur de la *Tragedia*

³⁵⁷ Francisco RUIZ RAMÓN, *América en el teatro clásico español: estudios y textos*, Pamplona : Universidad de Navarra, 1993, p. 13.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 28.

³⁵⁹ Luis HURTADO DE TOLEDO, *Cortes de casto amor y cortes de la muerte con algunas obras en metro y prosa de las que compuso Luis Hurtado de Toledo, por él dirigidas al muy poderoso y muy alto señor Don Felipe, Rey de España y de Inglaterra, etc., su señor y Rey* (1557), édition facsimilé de la de 1557, par Andrés ORTEGA DEL ÁLAMO (ed.), Valencia : Vives Mora, 1964.

³⁶⁰ Consuelo VARELA BUENO, *art. cit.*, p. 335.

³⁶¹ *Las Cortes de la Muerte* (1557), (attribué à Micael de CARVAJAL), reprod. in : Don Justo DE SANCHA (ed.), *Romancero y cancionero sagrados: Colección de poesías cristianas, morales y divinas*, sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles, Madrid : M. Rivadeneira, 1872, p. 1-42, p. 1. Nous utiliserons cette reproduction comme référence grâce à sa graphie modernisée.

Josephina. La même graphie latine de « Michael » apparaît sur la couverture de l'œuvre, sur celle de *Las Cortes de la Muerte* ainsi que dans un testament rédigé par sa fille³⁶².

A priori, la question de l'auteur ne se serait pas posée s'il n'y avait pas eu un individu du même nom et originaire de Plasencia à cette époque : un certain Miguel de Carvajal apparaît, en même temps, dans les archives d'Extremadure. On connaît ce personnage grâce à un procès de 1544 mené à la Chancellerie de Valladolid³⁶³ : ce Carvajal était le patron et le bénéficiaire de l'aumônerie San Martín à Saint-Domingue, sa famille ayant effectué un premier voyage au Nouveau Monde en 1534³⁶⁴. Pendant le jugement, un témoin affirma que Miguel de Carvajal avait voyagé jusqu'à Saint-Domingue pour recevoir la donation de son oncle³⁶⁵ : cet élément peut s'avérer fondamental si nous estimons que l'auteur de l'œuvre a inmanquablement dû être présent en Amérique pour écrire une pièce telle que *Las Cortes de la Muerte*. En effet, de nombreux éléments laissent penser que l'auteur de la pièce a été témoin du contexte singulier du lendemain de la Conquête des Indes ; Carvajal a pu, par exemple, assister aux querelles entre les Dominicains et les *encomenderos* sur place³⁶⁶.

Enfin, certains historiens ont même pensé que les deux Carvajal étaient une seule et même personne, et que celui qui avait atteint Saint-Domingue était également l'auteur de la *Tragedia Josephina*³⁶⁷. L'hispaniste David Gitlitz avance une théorie intéressante selon laquelle le dramaturge de Plasencia aurait été un *cristiano nuevo*³⁶⁸, ce qui donne tout son sens au fort sentiment chrétien revendiqué et aux appels au repentir disséminés de manière explicite tout au long de *Las Cortes de la Muerte*.

³⁶² Vicente PAREDES, « Micael de Carvajal, el Trágico », in : *Revista de Extremadura*, 1899, tomo I, núm. VI (noviembre), Cáceres : Biblioteca Diputación de Cáceres, p. 366-372, p. 372.

³⁶³ Cf. Narciso Alonso CORTÉS, « Miguel de Carvajal », in : *Hispanic Review*, 1933 (1), num. 2, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, p. 141-148.

³⁶⁴ Carlos JAUREGUÍ, *Querrela de los Indios en las Cortes de la Muerte*, México : Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Centro Cultural Universitario : Seminario de Cultura Literaria Novohispana : CONACYT, 2002, p. 21.

³⁶⁵ Narciso Alonso CORTÉS, *op. cit.*, p. 146.

³⁶⁶ Carlos JAUREGUÍ, *op. cit.*, p. 23.

³⁶⁷ Pedro HENRÍQUEZ UREÑA, *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo*, Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires, 1936, p. 57

³⁶⁸ Cf. David GITLITZ, « La actitud cristiano-nueva en Las Cortes de la Muerte », in : *Segisumundo: revista hispánica de teatro*, 1973, vol. 9, núm. 17-18, Madrid : Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, p. 141-165.

2.5.1. Analyse de l'œuvre

Las Cortes de la Muerte sont composées de 23 scènes dans lesquelles plusieurs personnages interviennent simultanément, incarnant chacun une profession, un symbole ou une nation, et défilent devant la Mort qui se comporte en « *juez universal* »³⁶⁹. Et bien que la pièce constitue sans équivoque une Danse de la mort de tradition médiévale, Carvajal attribue à la Mort un rôle plus ambigu, mêlant humour, épouvante, et pédagogie. En effet, la Mort de *Las Cortes de la Muerte* écoute les plaintes des personnages qui se présentent à elle, parfois avec une certaine bienveillance. Nous sommes donc loin de l'image d'une Parque monstrueuse et extrêmement violente comme celle de *La Dança general* imaginée deux siècles auparavant ; ici, la Mort est donc une entité égalisatrice, celle qui juge le chrétien, dans un espace qui semble être une Cour suprême qu'elle-même aurait créée. Ainsi, ses assesseurs sont saint Augustin, saint Jérôme, saint François et saint Dominique, ce qui montre inévitablement l'influence des ordres mendiants sur l'idéologie chrétienne espagnole de l'époque. À l'inverse, ses contradicteurs sont la Chair, le Monde et Satan : le mépris des choses du monde, héritée de la tradition médiévale, est tout aussi manifeste. Ces derniers agissent de manière si primitive et recourent tellement à la cruauté dans leurs interventions qu'ils constituent un fort élément comique dans la pièce.

Attardons-nous un instant sur le prologue de *Las Cortes de la Muerte* : l'œuvre indique, « *hecho por un ermitaño* »³⁷⁰ : il nous est permis de penser que l'ermite n'est autre que saint Macaire, indissociable des œuvres macabres du bas Moyen Âge, comme nous l'avons déjà étudié lors de notre première partie. Le même Macaire apparaît comme personnage à la scène VIII. Dans l'incipit, l'ermite annonce les « *cortes* » avec un ton apocalyptique, et à ce titre, revêt un rôle analogue au prédicateur qui annonçait la venue de la Mort dans *La Dança general* :

*« Oíd los que estais dormidos,
Despertad del sueño grave,
Destapad los oídos,
Quitad la mundana llave
Con que cerrais los sentidos.
Entienda todo mortal
Que tiene cerca la Muerte:
Tenga en la memoria cuál
Será la trompeta fuerte*

³⁶⁹ Carlos JAUREGUÍ, *op. cit.*, p. 11.

³⁷⁰ Luis HURTADO DE TOLEDO, *Las Cortes de la Muerte* (1557), (attribué à Micael de CARVAJAL), *op. cit.*, Introito, p. 2.

*De aquel juicio final. »*³⁷¹

La seule entreprise de la Mort est indiquée dès l'*introito*, comme le veut la tradition médiévale : nul ne lui échappe, car elle n'épargne personne, aucune nation ni être humain :

*« La Muerte viene a hacer
Cortes, y á acortar camino
A muchos que piensan ser
Larga su estrella y su sino.
Y á sus cortes llamará
Todas naciones y estados. »*³⁷²

Bien que la Mort se fasse beaucoup plus magnanime et humaine que dans les Danses médiévales, le ressort de l'effroi est toujours utilisé pour décrire ses fonctions, ses actions et ses caractéristiques, comme nous allons l'analyser à présent.

Images et symboles associés à la Mort dans *Las Cortes de la Muerte* :

- la faux: *« El mundo de vuestra saña,
Que de gemir no se aleja
De ver cuán poco les deja
Esta sangrienta guadaña. »* (Scène I)³⁷³
*« Soy una triste viuda
Que poco tiempo ¡cuitada!
Tuve nombre de casada
Por tu guadaña tan cruda. »* (Scène XII)³⁷⁴
- la Vieillesse et la Maladie, personnages présentés comme les enfants de la Mort (Scène I)³⁷⁵
- la brièveté du temps : *« Cuán de prisa y de corrida
Los saltea y va hiriendo;
Y que apenas van naciendo*

³⁷¹ *Ibid.*

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ *Ibid.*, Esc. I, p. 3.

³⁷⁴ *Ibid.*, Esc. XII, p. 21.

³⁷⁵ *Ibid.*, Esc. I, p. 3.

Cuándo les siega la vida. » (Scène I)³⁷⁶

« No soy sino un breve paso. » (Scène III)³⁷⁷

- la faute originelle : *« Ella quiere descargarse*

De la culpa que le es puesta. » (Scène I)³⁷⁸ ;

« Tú que eres la que veniste

Al mundo por el pecado. » (Scène II)³⁷⁹

- la Peur, la Tristesse et l'Épouvante : les chambellans de la Mort³⁸⁰ (Scène I)
- les bannières de mille couleurs (soulignant l'universalité de la Mort)³⁸¹ (Scène II)³⁸²

- les mains sanguinaires : *« Y esas manos carniceras*

Ensangrientas tristes, fleras,

En papas y emperadores. » (Scène II)³⁸³

- la fosse : *« Y que la huesa*

Os espera, y sola os queda! » (Scène II)³⁸⁴

- le rivage de la vie : *« Que á tu puerto y triste playa*

No los guïes con tu nave. » (Scène XV)³⁸⁵

- la laideur : *« ¡Santo Dios! esta es la muerte:*

Todo en vella me confundo.

Bien me dijeron tu suerte,

Que solamente de verte

Espantabas todo el mundo.

La noche, cuando es oscura,

Es ante tí muy hermosa.

¡Oh, qué fea criatura!

No parece tu figura

Sino estantigua espantosa.

El norte con sus cuadrillas

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ *Ibid.*, Esc. III, p. 6.

³⁷⁸ *Ibid.*, Esc. I, p. 3.

³⁷⁹ *Ibid.*, Esc. II, p. 4.

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² *Ibid.*

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ *Ibid.*, Esc. XV, p. 23.

*No te podrán volver clara;
 ¡Qué sembrada de mancillas!
 Qué comida de polillas!
 ¿Quién te dió tan triste cara? » (Scène XVI)³⁸⁶
 « ¡Oh trago terrible y fuerte!
 Oh gesto tan desgraciado,
 Tan feo, triste y horrible!
 ¿Quién tan fea te ha parado? [...]]
 ¡Oh dolor tan sin segundo!
 Yo creo que en el profundo
 No hay cosa de tu manera. » (Scène XVII)³⁸⁷*

- une Parque, personnage s'adressant à la Mort elle-même, comme si la référence explicite était complice de son pouvoir sur terre : « *Nosotras, Reina, hilamos*

Sus vidas sin nos dormir. » (Scène XXI)³⁸⁸

- les armes : « *Que mas en el mundo importa,*

Y á todo el siglo presente,

Tu espada continuamente

En ellos mas siega y corta [...]

Esas tus armas crüeles,

Guadaña, hacha sangrienta

Que traes por ricos joyeles. » (Scène XXI)³⁸⁹

- la nuit : « *La noche ya se acercaba,*

Que en ella hago labor. » (Scène XXI)³⁹⁰

- Cupidon, le miroir de la Mort – cette partie semble être l'œuvre de Hurtado qui modifia *Las Cortes de la Muerte*, la pièce faisant suite aux *Cortes de casto amor* :

« Que la saeta mortal

Fijada en nuestra memoria

Causa un amor divinal

Al Viejo si deja el mal

Por donde alcance la gloria:

³⁸⁶ *Ibid*, Esc. XVI, p. 24.

³⁸⁷ *Ibid*, Esc. XVII, p. 26.

³⁸⁸ *Ibid*, Esc. XXI, p. 39.

³⁸⁹ *Ibid*.

³⁹⁰ *Ibid*.

*Y cuando el Mozo es herido
 Con la saeta de Amor
 Por ser lascivo y perdido.
 Muere el alma y su sentido,
 Como malo y pecador. » (Scène XXI)³⁹¹*

Périphrases désignant la mort dans *Las Cortes de la Muerte* – en tant que personnage anthropomorphe ou idée de trépas :

- reine : « *Reina, pues que tus blasones
 Seguimos y mandamientos [...]. » (Scène I)³⁹²*
- sa majesté et excellence ; Sa divinité ; Sa haute magnificence :
 « *Allí estamos ministrando
 Su majestad y excelencia,
 Su divinidad gozando,
 Y de contino alabando
 Su alta magnificencia. » (Scène I)³⁹³*
- vile créature : « *¡Oh hombre, polvo y basura!
 Mira que el Señor no tarda,
 Siendo tú vil criatura,
 De enviarte del altura
 Ángeles para tu guarda. » (Scène I)³⁹⁴*
- grande dame effrayante : « *Temerosa y gran señora
 Sobre príncipes y reyes. » (Scène II)³⁹⁵*
- grande souveraine, impératrice : « *Gran monarca, emperadora. » (Scène II)³⁹⁶*
- affamée : « *Hambrienta y ejecutora
 De tus rigurosas leyes. » (Scène II)³⁹⁷*
- l'instrument de Dieu : « *De contino soy mandada*

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² *Ibid.*, Esc. I, p. 3.

³⁹³ *Ibid.*

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ *Ibid.*, Esc. II, p. 4.

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ *Ibid.*

*Como instrumento de Dios;
A nadie agravio ni puedo,
Ni nadie de mi se aleja. » (Scène II)³⁹⁸*

- la messagère de Dieu : « *No soy sino mensajera*

Y un ministro del Señor. » (Scène IV)³⁹⁹

- une mauvaise chose : « *¡Par Dios, que sois cosa mala!* » Scène V)⁴⁰⁰

- mendicante : « *Señora y mendicante. » (Scène X)⁴⁰¹*

- la Reine des Vivants : « *Pues, Reina de los vivientes,*

Todas d'esta voluntad

Estamos, si paras mientes.

Por lo cual ora no intentes

Llevarnos, qu'es crieldad. » (Scène X) ⁴⁰²

- la sentinelle : « *A tí, atalaya, que estás*

Puesta en las altas manidas

Mirando siempre do vas,

¿Cómo y cuándo segarás

Las vidas de nuestras vidas?⁴⁰³ » (Scène XV)⁴⁰⁴

- la non-désirée, l'ennuyeuse, l'oubliée : « *Yo soy la no deseada,*

La aburrida, la olvidada. » (Scène XVI)⁴⁰⁵

- Médée : « *De palabras, no se crea*

Que ha nacido otra mujer

Que eche gentes á perder

Como aquesta gran Medea. » (Scène XVII)⁴⁰⁶

- le fil de la vie : « *¡A cuántos niños, que estaban*

A los pechos de sus madres,

³⁹⁸ *Ibid.*

³⁹⁹ *Ibid.*, Esc. IV, 7.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, Esc. V, p. 8.

⁴⁰¹ *Ibid.*, Esc. X, p. 16.

⁴⁰² *Ibid.*

⁴⁰³ Notons, ici, dans la crainte exprimée par le personnage du médecin, une référence explicite au concept de la seconde mort : la mort première, physique ou biologique, représente l'illusion de la vie sur terre.

⁴⁰⁴ Luis HURTADO DE TOLEDO, *Las Cortes de la Muerte* (1557), (attribué à Micael de CARVAJAL), *op. cit.*, Esc. XV, p. 23.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, Esc. XVI, p. 23.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, Esc. XVII, p. 27.

*En el punto que mamaban,
Cortó el hilo que llevaban
Con angustia de sus padres! » (Scène XVII)⁴⁰⁷*

- un loup féroce et affamé : « ¡Oh, lobo feroz, hambriento,
*Espantable y mal visaje,
De humana sangre sediento,
Ante cuyo acatamiento
Tiembla el humanal linaje! » (Scène XXI)⁴⁰⁸*

L'œuvre comporte également quelques références aux Danses de la mort péninsulaires. Dans la scène II, tous les états s'asseyent par ordre hiérarchique, avant que ne sonnent les trompettes du Jugement⁴⁰⁹. La Mort elle-même, s'adressant à son auditoire, termine la scène ainsi : « *tomad mis consejos sanos* »⁴¹⁰, ce qui nous semble être une allusion directe aux sains conseils professés au début de *La Dança general*. L'aspect hiérarchique est répété par le personnage du Monde dans la scène III :

*« La Muerte entre los vivientes
Pregonó entre los mortales
Unas cortes generales,
A las cuales van mil gentes. »⁴¹¹*

Mais c'est dans la scène XVII que la référence aux Danses macabres est la plus explicite. Ce passage de la pièce accentue particulièrement le caractère épouvantable de la Mort, alors que celle-ci est pourtant moins effrayante que dans les textes médiévaux analogues. La conclusion de cette scène présente de manière particulièrement cruelle le rôle de la Mort qui parle, ici, avec froideur et pédagogie : elle enseigne que tous les hommes sont égaux devant la dernière heure, réduits sans exception au même état de squelette une fois leur vie achevée. Cet extrait fonctionne comme un discours didactique, de la même façon que les vers qui accompagnaient les Danses macabres, comme celle de Paris. La Mort dit, s'emparant de deux crânes :

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ *Ibid.*, Esc. XXI, p. 38.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, Esc. II, p. 4

⁴¹⁰ *Ibid.*

⁴¹¹ *Ibid.*, Esc. III, p. 5.

« Conocéme las si son
Blancas o negras aquí;
Dadme aquí cuenta y razón
De su matiz, presunción;
¿Qué se hicieron? decí.
Mirad toda la frescura
Si ha escapado de mis manos,
Aunque sea de mas altura;
Y la falsa hermosura
Si la comieron gusanos. »⁴¹²

Enfin, un élément nous ramène directement aux processions macabres de la péninsule Ibérique médiévale, et ce dès la première scène de *Las Cortes de la Muerte*. Le personnage du Temps entame un discours de présentation :

« Ella quiere descargarse
De la culpa que le es puesta,
Y en este caso allanarse,
Y por razones mostrarse
Cuán con razón los molesta.
Y así, sepan los mortales
Que sintiendo ella esta injuria,
Hace cortes generales:
Con trompetas y atabales
Se van pregonando á furia. »⁴¹³

En premier lieu, nous remarquerons la formulation « *cortes generales* », qui semble être un clin d'œil revendiqué à *La Dança general de la Muerte*. À l'époque de la parution de l'œuvre de Carvajal et Hurtado, deux versions du texte castillan existaient : une copie de l'œuvre du XIV^e siècle ainsi que l'édition sévillane de 1520. Il nous paraît certain que Micael de Carvajal a eu connaissance de l'œuvre dans une des deux versions. Enfin, nous pourrions voir dans la mention des « *trompetas y atabales* » une association avec les processions de la mort en Catalogne, le rôle du *Tabal* des cérémonies médiévales comme celle de Verges étant suffisamment important pour que ce fragment constitue un hasard : comme nous l'aurons constaté, les deux références se retrouvent côte à côte dès la scène I, ce qui semble montrer une volonté manifeste de l'auteur de se référer aux œuvres de mort existantes dans la péninsule Ibérique, à son époque, et ce dès l'ouverture de l'œuvre.

⁴¹² *Ibid*, Esc. XVII, p. 27.

⁴¹³ *Ibid*, Esc. I, p. 3.

En résumé, si nous analysons le comportement du personnage de la Mort au sein de *Las Cortes de la Muerte*, il apparaît que malgré les sursauts d'épouvante qu'elle provoque, celle-ci montre un visage humain, presque tragique : elle est à la fois la fille du diable et la messagère de Dieu, ce dernier limitant considérablement son rôle. Dans la pièce de Carvajal, à la différence du monstre violent des Danses du Moyen Âge, la Mort écoute, comprend, et se veut juste. C'est pour cette raison qu'elle endosse un rôle égalisateur. Certes, les textes médiévaux lui conféraient également cette caractéristique ; néanmoins, son aspect pédagogique est infiniment plus développé chez Carvajal. À titre d'exemple, la Mort consulte ses assesseurs pour développer son propos, lesquels vont rappeler au lecteur les préceptes fondateurs de l'Église. En ce sens, elle n'est plus la Mort toute-puissante de la tradition médiévale, mais une version humanisée de celle-ci, plus complète et plus complexe.

Ainsi, un sentiment de justice sociale se dégage de l'œuvre : la Mort est redoutée par les riches (décrits comme vaniteux)⁴¹⁴, alors que les pauvres l'accueillent avec joie⁴¹⁵ ; le trépas est, pour cause, le meilleur remède à leur condition. À de nombreuses reprises, la Mort affiche une extrême bienveillance envers certains protagonistes : elle peut même se montrer rassurante devant l'horreur qu'elle provoque (s'adressant au paysan effrayé : « *Pierde, pierde esos temores* »⁴¹⁶). La mécanique du texte est évidente : lorsque la Mort se montre cruelle ou violente, elle est l'outil idéologique de Carvajal, utilisée pour faire passer un message direct au lecteur, dans un but didactique.

Toutefois, ce sont les mêmes thèmes et les mêmes condamnations qui ressortent de cette pièce. La morale chrétienne et l'insistance sur la nécessité de suivre la voie du Christ, sont autant de concepts qui montrent une filiation directe avec *La Dança general de la Muerte* : par conséquent, les idées de séparation d'âme et du corps, de corruption de la chair, ou de bonne et de mauvaise mort, sont présentes tout au long de l'œuvre, tout comme la crainte du Jugement dernier qu'elle instille chez le lecteur.

Il reste à savoir si cette pièce a pu être représentée sur scène. Elle comporte quelques didascalies très rudimentaires – mis à part la venue des anges sur un nuage après le discours du personnage du Temps, dans la scène I. En effet, l'élément physique et scénique est beaucoup moins présent que dans *La Dança general de la Muerte*, que nous considérons comme un sermon mimé plutôt qu'une œuvre de théâtre profane. Aussi, bien que les références à la danse

⁴¹⁴ *Ibid*, Esc. VII, p. 10.

⁴¹⁵ *Ibid*, Esc. IX, p. 15.

⁴¹⁶ *Ibid*, Esc. XVI, p. 24.

et à la musique soient infimes, *Las Cortes de la Muerte* comportent un élément qui n'existait pas dans les textes médiévaux : l'insertion de chants, notamment un extrait de l'*Apocalypse* (Ap., 14 : 13) entonné par les anges à la fin de la scène XI. Ce choix de l'auteur peut laisser penser à une représentation, ou du moins, à la volonté que son œuvre puisse être interprétée sur scène.

Quoiqu'il en soit, nous nous souviendrons que Cervantes, dans le tome II de *Don Quichotte*, mentionne *Las Cortes de la Muerte* à travers la troupe d'Angulo el Malo, qui s'apprête à interpréter un *auto* du même nom⁴¹⁷. Cependant, nous devons rappeler l'existence de l'œuvre homonyme de Lope de Vega : selon Carlos Jaureguí, spécialiste de l'Espagne ultramarine, il est probable que Cervantes ait mélangé les deux œuvres. En effet, tous les personnages de la compagnie d'Angulo el Malo sont présents dans la pièce de Lope de Vega (à l'exception du soldat), ce qui pourrait également indiquer que l'allusion ne soit faite qu'au dramaturge et poète du Siècle d'or, et non à Carvajal⁴¹⁸. Cet épisode de *Don Quichotte* nous permet de penser que *Las Cortes de la Muerte* de Carvajal ont pu être représentés à l'occasion de la célébration du *Corpus Christi*, comme l'indique le personnage d'Angulo : cette hypothèse expliquerait le mélange sacro-profane de la pièce, ainsi que ses caractéristiques scéniques et sa structure particulière. C'est ainsi que la pièce de Micael de Carvajal a laissé, d'une manière ou d'une autre, une empreinte considérable dans la production théâtrale du Siècle d'or espagnol, mais avant tout dans la littérature macabre.

2.5.2. Le Nouveau Monde évoqué dans *Las Cortes de la Muerte*

S'il ne fait aucun doute que *Las Cortes de la Muerte* est une pièce purement péninsulaire, il est fondamental de rappeler qu'elle est la première œuvre de théâtre qui ait intégré des éléments du Nouveau Monde à la société espagnole de l'époque. Dès la première scène, les natifs des Indes occidentales sont évoqués par le deuxième ange, comme groupe convoqué face à la Mort :

« *Sabemos como á tus manos
Y cortes han de venir
Judíos, moros, cristianos,
Indios, gentiles, paganos,*

⁴¹⁷ Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *op. cit* (2007), p. 623 et suivantes.

⁴¹⁸ Carlos JAUREGUÍ, *op. cit*, p. 33.

*Para cosas te pedir. »*⁴¹⁹

Et ces mêmes autochtones se présenteront face à la Mort à la scène XIX. Le groupe des *indios* est représenté par leur cacique, qui s'exprime remarquablement face à la Reine des vivants. Ce détail à toute son importance, car il montre des êtres instruits, disciplinés, connaissant parfaitement la doctrine chrétienne. À l'inverse, nous noterons lors de la scène suivante, remplie d'humour satirique, une volonté de l'auteur de moquer les populations étrangères aux Espagnols, à travers leur vocable : les Maures (remplaçant les S pluriel par des X) et le personnage comique du Portugais qui incarne à lui seul le sentiment d'hostilité envers la couronne voisine. Or, les monologues des *indios* ne comportent aucune marque linguistique particulière. Ainsi est introduite la plainte des habitants du Nouveau Monde via le personnage du cacique :

*« Los indios occidentales
Y estos caciques venimos
A tus cortes triunfales
A quejarnos de los males
Y agravios que recibimos. »*⁴²⁰

Également, il est à noter que les natifs apparaissent devant le Juge funeste avant les Juifs et les Maures, ce qui a toute son importance si nous replaçons l'œuvre dans le contexte du XVI^e siècle, marqué par l'entreprise de purification religieuse de *limpieza de sangre* menée par la Couronne d'Espagne : les natifs du Nouveau Monde sont de vrais et bons chrétiens, plus légitimes que les Juifs et les Maures convertis, et doivent être traités et respectés comme les autres Espagnols. En ce sens, Micael de Carvajal fait preuve d'un profond humanisme qui contraste avec les Danses de la mort de tradition médiévale.

Aucune indication n'est donnée sur la provenance de ces habitants du Nouveau Monde, mais tout porte à croire qu'il s'agit de Mexicas :

*« Tú, Muerte, nos da á entender,
Que cuando á los dioses mudos,
Bestiales, falsos y rudos
Adorábamos sin ser. »*⁴²¹

⁴¹⁹ Luis HURTADO DE TOLEDO, *Las Cortes de la Muerte* (1557), (attribué à Micael de CARVAJAL), Esc. I, p. 3.

⁴²⁰ *Ibid.*, Esc. XIX, p. 31.

⁴²¹ *Ibid.*

L'évocation de dieux sanguinaires renvoie sans nul doute au monde mexicain, à son panthéon et à ces coutumes qui avaient tant effrayé les Espagnols lors de la Conquête. Ainsi les *indios* se lamentent-ils sur le sort vil qui leur est réservé par les Européens venus au Nouveau Monde :

« *¿Quién nunca vido al inglés,
Ni al húngaro, qu'es de porte,
Ni al bohemio, ni al francés,
Ni español, ni ginovés,
Debajo del otro norte?* »⁴²²

Le message est explicite : c'est toute l'entreprise de la Conquête qui est condamnée, et non uniquement la politique expansionniste de l'Espagne en Amérique. Pour l'auteur de *Las Cortes de la Muerte*, la colonisation n'a qu'un but : satisfaire l'avarice des Européens sur un territoire proche de la destruction, au nom de l'appétit pour l'or. Alors, le cacique et les autres natifs pleurent leur condition, et réclament une mort digne, car ils préfèrent périr plutôt que de subir la tyrannie des colons.

Deux camps s'affrontent au cours de ce plaidoyer, comme dans la plupart des tableaux de *Las Cortes de la Muerte* : d'un côté, nous avons saint Augustin, saint François et saint Dominique qui défendent les habitants du Nouveau Monde en condamnant fermement l'avarice que représente le Nouveau Monde, qui a ouvert ses portes au péché⁴²³ ; de l'autre, les personnages grotesques et cruels que sont la Chair, le Monde et Satan, justifient les horreurs de la Conquête en expliquant que « *La India gran calidad / Tiene para los placeres* » (le Monde)⁴²⁴. Cette opposition montre bien la foi placée en les ordres religieux implantés aux Indes, face à la cupidité et aux vices des hommes. La description très précise de cette situation peut nous faire penser que Carvajal avait, effectivement, voyagé au Nouveau Monde avant d'écrire sa pièce. Quant à la Mort, elle se montre extrêmement magnanime à l'égard des *indios* (« *¡Oh cuánta razon teneis / De quejaros, mis hermanos* »⁴²⁵), les comprend en justifiant leur désespoir (« *Porque no lo mereceis, / Especial siendo cristianos* »⁴²⁶), puis accepte la requête

⁴²² *Ibid.*

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ *Ibid.*

collective en leur promettant qu'ils seront vengés par le traitement que recevront les bourreaux⁴²⁷. Par conséquent, nous pouvons arguer que la Mort de *Las Cortes de la Muerte* de Carvajal, en plus d'être égalisatrice pour tous les êtres sur cette terre, peut aussi faire preuve de bienveillance et de justice.

Analysons plus précisément les mots employés par les natifs du Nouveau Monde dans la scène XIX. Aussi le cacique demande-t-il à la Mort :

« *Para sacar los anillos
¿Qué dedos se cortaron?
Qué orejas para zarcillos
No rompieron con cuchillos?
Qué brazos no destrozaron?
Qué vientres no traspasaron?
Las espadas con gran lloro?
Destos males ¿qué pensaron?
¿Que en los cuerpos sepultaron
Nuestros indios su tesoro? »*⁴²⁸

En effet, c'est toute sa terre d'origine qui est désormais « *malhadada* » (« malheureuse »)⁴²⁹, ce à quoi la Mort répond, à la fin de la scène :

« *Todo lo tened en nada,
Pues ha placido al Señor
Daros en su Iglesia entrada,
Y seáis de la manada
De tal rebaño y Pastor;
Y pues él os libró ya
De otros demonios mayores
Que os quieren tragar allá,
Credme que os librá
Destos lobos robadores. »*⁴³⁰

Pour la Mort, les natifs du Nouveau Monde ont un « *corazon limpio y puro* »⁴³¹ à présent qu'ils sont chrétiens. Mais c'est le style employé ici qui doit retenir toute notre attention : les natifs des Indes occidentales sont décrits comme des âmes en peine, égarées ; en quelques mots, ils sont les martyrs de persécuteurs, de ces « loups » que représentent les Espagnols au Nouveau

⁴²⁷ *Ibid.*

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ *Ibid.*

⁴³⁰ *Ibid.*

⁴³¹ *Ibid.*

Monde. Par conséquent, c'est indubitablement la pensée de Bartolomé de las Casas qu'exprime l'auteur de *Las Cortes de la Muerte* : la défense des *indios* bons et innocents, assimilés à des brebis, contre la sauvagerie des colons. Nous avons vu, précédemment, que le contexte de la Réforme et de la Contre-réforme était disséminé tout au long de la pièce. Déjà, lors de la scène IV qui constitue une critique féroce du clergé séculier (la Mort se moque d'un évêque en le comparant à un « *Papagayo tan pintado / De la India no ha venido* »⁴³²), le personnage de saint Augustin s'exprimait en ces termes :

« *Tengan siempre ataviada
Su iglesia y sin pensamientos
Vanos, y en que no va nada;
Y miren por la manada,
Que hay muchos lobos hambrientos.* »⁴³³

Serait-ce une critique du lien étroit établi entre l'Église et la puissance impériale espagnole au Nouveau Monde ? Tout porte à croire que c'est bien l'intention de l'auteur, qui se veut aussi offensif envers l'Église catholique qu'à l'égard des hérétiques protestants : en effet, Luther est également un protagoniste de l'œuvre, décrit comme l'Antéchrist en personne, et dont la mort par immolation représente la dernière scène de *Las Cortes de la Muerte*.

Car l'œuvre est indubitablement liée à la *Brevísima* de Las Casas, premièrement par son choix de l'hyperbole qui vise à condamner une attitude destructrice des Espagnols semant la mort au Nouveau Monde, mais également par sa contemporanéité avec un contexte déterminant pour les Indes occidentales. En effet, l'œuvre a été écrite après l'échec des *Leyes nuevas* édictées par Charles Quint autour de 1543, et qui visaient à protéger les peuples du Nouveau Monde⁴³⁴. Le personnage de saint Dominique y fait référence dans la scène XIX, alors que la Couronne hésitait à statuer sur le droit de succession des *encomiendas*⁴³⁵. Ainsi, il nous semble plausible que *Las Cortes de la Muerte* aient été composés après la première parution publique de la *Brevísima* de frère Bartolomé de las Casas, laquelle aurait servi de support idéologique : les vers que nous venons d'analyser semblent faire écho à une mentalité bien précise, dans un contexte historique particulier.

⁴³² *Ibid*, Esc. IV, p. 6.

⁴³³ *Ibid*.

⁴³⁴ Carlos JAUREGUÍ, *op. cit*, p. 49.

⁴³⁵ *Ibid*.

Nous pouvons donc constater à quel point l'œuvre de Carvajal est aussi riche qu'ambigüe. Carlos Jaureguí a considéré, à juste titre, que la pièce était remplie d'éléments carnavalesques issus de la tradition médiévale⁴³⁶, impression renforcée par les personnages grotesques que sont la Chair, le Monde et Satan. Le fort sentiment satirique qui se dégage de *Las Cortes de la Muerte* est tel qu'il constitue une charge violente contre l'Espagne catholique pécheresse, aussi bien que contre l'entreprise démoniaque qu'incarne la Réforme de Luther. L'opposition radicale au protestantisme, mêlée d'humour et de cruauté, n'a d'autre but que d'inviter à la foi chrétienne, dans une version humaniste : en ce sens, et dans une forme qui ne peut être autre qu'héritière de *La Dança general* et du courant macabre médiéval, *Las Cortes de la Muerte* constitue une véritable Danse de la mort de la Renaissance, à la valeur historique importante, en ce qu'elle fait intervenir la Mort parmi les natifs des Indes occidentales, désormais nouveaux membres martyrs de la société espagnole.

⁴³⁶ *Ibid*, p. 12.

3. SYNCRÉTISME RELIGIEUX : LA MORT COMME MIROIR DE LA NOUVELLE-ESPAGNE

Après la Conquête de l'Empire mexicain et le début de la domination espagnole sur l'ensemble du territoire mexicain, une société nouvelle était sur le point de naître. L'imposition de la nouvelle religion à la population vaincue ne se fit pas uniquement dans le sang et la violence, comme nous pourrions l'imaginer : en effet, et nous l'avons analysé dans le chapitre précédent, la « domination par l'au-delà » fut une entreprise infiniment plus fructueuse qu'une simple démonstration de pouvoir militaire, qui n'aurait pas aussi bien installé la doctrine chrétienne en Nouvelle-Espagne. Précisons en préambule : comme expliqué antérieurement, la violence et le sang furent omniprésents sur les cendres de la Mésoamérique, mais avant tout d'un point de vue territorial ; la conquête des esprits, elle, fut réalisée avec une volonté paradoxalement humaine et altruiste, par des hommes de foi désireux de comprendre les vestiges d'un monde qui venait d'achever un cycle à tout jamais. Cette absorption des deux univers, l'un par l'autre, et l'un pour l'autre, fut le fondement de la Nouvelle-Espagne.

Déjà désigné par Cortés comme « *Nueva España* » au moment de la Conquête⁴³⁷, le territoire du Mexique ancien devint officiellement, après plusieurs années de transition, la Vice-royauté de Nouvelle-Espagne en 1531, entité établie par Charles Quint⁴³⁸. Antonio de Mendoza fut son premier vice-roi, le poste ultramarin se caractérisant par des pouvoirs quasi illimités – ne devant aucun compte aux administrations péninsulaires, ni même au Conseil des Indes – et cinq fonctions principales : celles de gouverneur, de capitaine général, de président de l'Audience de Mexico, de superintendant de la *Real Hacienda*, et de vice-patron de l'Église⁴³⁹. Nous pouvons donc constater que si le vice-roi disposait des pouvoirs politiques, militaires, juridiques et économiques, il avait également un lien très étroit avec la sphère ecclésiastique et l'administration de l'Église.

C'est donc une partie de l'ancienne Mésoamérique qui se retrouva aux mains des Espagnols, lesquels commencèrent à s'établir administrativement et politiquement sur ce nouveau territoire. Pour autant, la Nouvelle-Espagne n'était en aucun cas une contrée vierge :

⁴³⁷ Christian DUVERGER, *Cortés*, Paris : Fayard, 2001, p. 210.

⁴³⁸ Gloria M. DELGADO DE CANTÚ, *Historia de México: legado histórico y pasado reciente*, México : Pearson Educación, 2004, p. 40.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 40-41.

les fondations espagnoles et chrétiennes allaient conserver de multiples éléments de la culture et du patrimoine autochtone en son sein, notamment grâce à l'arrivée des frères mineurs quelques années avant l'instauration de la Vice-royauté.

Ainsi avons-nous conclu notre premier chapitre avec le postulat suivant : au XVI^e siècle, l'Espagne est franciscaine⁴⁴⁰. N'en fut-il pas de même pour la Vice-royauté naissante ? Comme nous l'avons évoqué, les missionnaires ont joué un rôle fondamental au lendemain de la Conquête en rallumant les braises encore vives d'une civilisation sur le point de mourir et la protégeant – directement ou indirectement – d'une extinction certaine, tout en imposant une nouvelle religion au peuple dominé. Leur action sur le terrain avait ceci d'original qu'elle était totalement affranchie du clergé séculier, plutôt hostile à l'univers américain et distant des autochtones⁴⁴¹. Car les volontés spirituelles de la Vice-royauté étaient sans équivoque dès le départ : « *se manda a todos los indios que sólo deben de crear y adorar a un sólo Dios verdadero y no a las ídolas que tiene por dios* »⁴⁴², émettait déjà le Gouverneur de Nouvelle-Espagne Sebastián Ramírez de Fuenleal en 1530, avant l'instauration officielle de l'administration ultramarine.

C'est ce contexte unique de sauvegarde culturelle et humaine face au déclin annoncé, qui conféra à jamais sa singularité au Mexique : fussent-ils franciscains, dominicains ou augustins, les frères mendiants importèrent dans ce nouveau territoire leur foi, leur humanité, leur vision des choses ainsi que leur soif de découverte d'un monde dont il fallait panser les blessures plutôt que de le voir se détruire de manière tragique. Et le XVI^e siècle à lui seul détermina la gestation de ce monde nouveau : la fusion des esprits, entre doctrine chrétienne et traditions ancestrales mésoaméricaines, engendra un syncrétisme aussi bien religieux que culturel qui restera inédit parmi les sociétés colonisées d'Amérique, pour les raisons que nous allons développer ci-après.

⁴⁴⁰ Cf. note *supra* p. 192.

⁴⁴¹ Robert RICARD, *op. cit.*, p. X.

⁴⁴² Archivo General Municipal de Puebla, Puebla de Zaragoza : Gobierno, Reales Cédulas, VIII, 90-90v, 1530.

3.1. La particularité franciscaine

Le chapitre précédent nous a permis d'évaluer que parmi les ordres mendiants, les Franciscains furent ceux qui s'établirent le plus rapidement et le plus massivement en Nouvelle-Espagne. Au cours du XVI^e siècle, ils possédaient un territoire beaucoup plus vaste et d'influence supérieure par rapport aux autres ordres. Car les Franciscains avaient reçu, depuis le Vieux Continent, quelques privilèges en comparaison avec leurs homologues dominicains ou augustins. À cette époque, la puissance et l'influence de l'Ordre de saint François allait en s'accroissant en Europe. C'est pour cette raison que les frères mineurs reçurent du pape Léon X qu'ils puissent prédiquer, baptiser et se charger des autres sacrements chrétiens parmi les autochtones en Nouvelle-Espagne⁴⁴³ ; en particulier, ils étaient autorisés à pratiquer l'extrême-onction⁴⁴⁴. Ces avantages conférèrent aux Franciscains un rôle de premier plan durant l'entreprise d'évangélisation qui commença peu de temps après la Conquête, mais pas seulement : le formidable outil pédagogique et spirituel qu'ils représentaient fit qu'ils allaient se mettre au contact de la population dominée, découvrant ainsi la culture mésoaméricaine et s'occupant des âmes des natifs, comme un organisme tout à fait indépendant des autres puissances en place en Nouvelle-Espagne.

Bien que différents courants de pensée aient pu exister au sein du même Ordre, la plupart des adeptes de la doctrine franciscaine avaient une intention et un projet au Nouveau Monde. Certains avaient pour but de créer une société indo-chrétienne affranchie de la Couronne espagnole, sorte de paradis sur Terre qu'avait prophétisé Joachim de Flore au XII^e siècle : cette société nouvelle, pure et respectueuse de l'enseignement du Christ, devait être gouvernée par un nouveau messie pendant un millénaire avant l'apocalypse finale⁴⁴⁵. Effectivement, le sentiment millénariste nous semble profondément indissociable de la pensée franciscaine de l'époque, sans cesse tournée vers la fin des temps, et la nécessité d'un renouveau à la fois humain et spirituel (concepts indubitablement héritiers de la tradition espagnole médiévale).

⁴⁴³ Estela ROSSELLÓ SOBERÓN, *Así en la tierra como en el cielo: manifestaciones cotidianas de la culpa y el perdón en la Nueva España de los siglos XVI y XVII*, México : El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2006, p. 67.

⁴⁴⁴ María de los Ángeles RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 133.

⁴⁴⁵ Francisco Javier ORDIZ VÁZQUEZ, « El teatro evangelizador franciscano en Nueva España », in : *Estudios humanísticos. Filología*, 1987, n° 9, León : Universidad de León, p. 67-76, p. 67-68.

3.1.1. Cohabitation avec les autochtones : confiance dans la vie et la mort

Pour arriver à leurs fins, les Franciscains vivaient littéralement avec les autochtones, s'imaginant dans une société vierge qu'il fallait bâtir. Cette relation singulière permit de nombreux échanges qui allaient aboutir au véritable syncrétisme culturel que représente le Mexique, mais fit aussi des Franciscains, « les pères spirituels » de la Nouvelle-Espagne chrétienne et métissée.

De fait, les frères mineurs développèrent une affection certaine et sincère pour les autochtones, qu'ils considéraient ou comme leurs pairs, ou comme des enfants dont ils auraient eu la charge. Dans son *Historia de los Indios de la Nueva España*, Motolinía insiste à maintes reprises sur le lien étroit et la confiance mutuelle entre les membres de son Ordre et la population locale, constituant de nombreux témoignages de cohabitation utopique. Parfois, les natifs suivaient les Franciscains lorsqu'ils se déplaçaient pour s'installer à un autre endroit⁴⁴⁶. Une anecdote illustre parfaitement cette relation : un jour que certains autochtones demandèrent au seigneur évêque don Sebastián Ramírez de ne pas laisser entrer dans leur village d'autres moines que ceux de l'Ordre de saint François, il leur demanda pourquoi ceux-ci et non d'autres, et ils répondirent : « *porque éstos andan pobres y descalzos como nosotros, comen de lo que nosotros, asiéntanse entre nosotros, conversan entre nosotros mansamente* »⁴⁴⁷. L'affection partagée entre les Franciscains et les natifs fut telle qu'elle fit écrire à Gerónimo de Mendieta que Bernardino de Sahagún était mort avec « *sus hijos los indios que criaba en el colegio* »⁴⁴⁸.

Le succès de l'évangélisation post-Conquête reposa notamment sur cette promiscuité entre les frères mineurs et les autochtones, et ce pour une raison simple : les Franciscains voulaient comprendre leur monde, et vivre d'égal à égal avec eux. À titre d'exemple, Agustín de Vetancurt, dans les courtes biographies des frères mineurs « fondateurs » de la Nouvelle-Espagne que contient son *Menologio franciscano*, met toujours l'accent sur leur condition de pauvreté extrême, exemple chrétien de bonne conduite et de vertu⁴⁴⁹. On y voit clairement, à travers leurs vies de pénitents, l'idée – médiévale – d'observer indiscutablement un mépris des choses terrestres ; la pensée selon laquelle le corps n'est que corruption, en opposition à l'âme immortelle, est toujours aussi présente parmi les mentalités des missionnaires du XVI^e siècle.

⁴⁴⁶ Toribio de BENAVENTE (O.F.M.), dit MOTOLINÍA, *op. cit* (2001), Tratado Tercero, cap. IV, p. 217.

⁴⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁴⁸ Gerónimo de MENDIETA (O.F.M.), *op. cit*, Libro V, cap. XLI, p. 664.

⁴⁴⁹ Cf. Agustín de VETANCURT (O.F.M.), *op. cit* (*Menologio franciscano*), Primera Edición (1697-1698) facsimilar, México : Editorial Porrúa, 1971.

Par conséquent, probablement soucieux de former un clergé indigène⁴⁵⁰, les Franciscains palliaient leurs difficultés humaines et leur manque d'effectif (tout à fait relatif par rapport aux autres Ordres) en confiant des tâches de la vie quotidienne et religieuse aux autochtones⁴⁵¹. Ainsi se créait progressivement un rythme nouveau, dicté par les frères mineurs et appliqué par la population locale, dessinant une sorte d'harmonie spirituelle. Dans la *Doctrina christiana* que contient le *Códice franciscano* (rédigée en langue castillane et traduite en nahuatl par frère Alonso de Molina) sont évoquées de nombreuses recommandations à destination de la population native. La doctrine demande de suivre les quatorze Œuvres de Miséricorde (sept corporelles et sept spirituelles), parmi lesquelles les œuvres corporelles universelles :

- la première : donner à manger à ceux qui ont faim ;
- la seconde : donner à boire à ceux qui ont soif ;
- la troisième : vêtir ceux qui n'ont pas d'habit ;
- la quatrième : rendre visite aux malades ;
- la cinquième : racheter les captifs ;
- la sixième : donner le gîte aux pèlerins ;
- la septième : enterrer les morts⁴⁵².

Mais ces œuvres, issues des piliers de l'enseignement chrétien universel, seront personnalisées et replacées dans le contexte *novohispano*, comme le prouve le codex. Le chapitre « *Memoria que se da á los indios tlapixques de las iglesias* » nous renseigne sur les tâches confiées à certains autochtones par les frères mineurs, afin de faire d'eux leurs subalternes (« *tlapixques* » signifiant « gardiens »⁴⁵³) :

1. Conserver et nettoyer les choses de l'église ;
2. Garder les aumônes et les offrandes, et les recenser ;
3. Tenir un registre des baptêmes, des confessions, des mariages et des morts ;
4. Enseigner la doctrine chrétienne aux enfants ;

⁴⁵⁰ Robert RICARD, *op. cit.*, p. 334.

⁴⁵¹ María de los Ángeles RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁵² *Códice franciscano* (XVI^e siècle), *Informe de la Provincia del Santo Evangelio al visitador Lic. Juan de Ovando. Informe de la Provincia de Guadalajara al mismo. Cartas de religiosos, 1533-1569*, in : Joaquín GARCÍA ICAZBALCETA (ed.), *Nueva colección de documentos para la historia de México, II*, México : Imprenta de Francisco Díaz de León, 1889, p. 51.

⁴⁵³ María de los Ángeles RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 53.

5. Annoncer les heures, les périodes et les jeûnes ;
6. Baptiser en cas d'urgence ;
7. Consoler et baptiser les moribonds *in articulo mortis* ;
8. Enterrer les morts si le monastère est trop éloigné⁴⁵⁴.

Outre l'affection mutuelle entre Franciscains et autochtones, qui découlait d'une volonté commune de comprendre le monde de l'Autre, cette confiance envers la population locale distinguera les frères mineurs des autres ordres monastiques chargés de conquérir les âmes. C'est ainsi que progressivement, les Franciscains auront à leurs côtés non plus des disciples, mais de réels assistants, qui les seconderont dans l'institution de la bonne doctrine chrétienne. Le *Códice franciscano* relate la chose suivante :

*En todos los pueblos tienen los Religiosos indios enseñados para bautizar á los niños en tiempo de necesidad, y para ayudar á bien morir, y enterrar los que mueren.*⁴⁵⁵

À nouveau, nous pouvons remarquer à quel point le soin apporté aux défunts fait partie des priorités absolues de cette communauté nouvelle et métissée.

Les Franciscains considérèrent deux choses : que les honneurs et la bonne mort étaient des éléments nécessaires au bon chrétien ; puis, que les natifs avaient leur confiance pour s'occuper de ces œuvres-là. Enfin, le huitième point indique qu'il fallait former des groupes de natifs pour accompagner les enterrements⁴⁵⁶. Pourrait-on les considérer comme les *plañideros* du Nouveau Monde ? Nous savons à quel point les arts étaient fondamentaux pour les Franciscains, déjà dans l'Occident médiéval, et il en était de même dans la Province du Saint-Évangile, l'apprentissage du chant et de la musique était à ce point important qu'il est dit dans le *Códice franciscano* que :

*En algunos pueblos particulares adonde hay más curiosidad y posibilidad, se hacen los Oficios de la Iglesia con tanta solemnidad y aparato de música como en muchas iglesias Catedrales de España.*⁴⁵⁷

⁴⁵⁴ *Códice franciscano* (XVI^e siècle), *op. cit.*, p. 82-83.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 169.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 65.

Nous nous permettrons alors d'émettre une théorie : si nous prenons en compte le sentiment mortuaire chrétien issu de la tradition du bas Moyen Âge, ainsi que les vertus pédagogiques de l'apprentissage de ces arts par les néophytes natifs, il est tout à fait envisageable que ces derniers aient appris à chanter la bonne mort sans la moindre expression de douleur, mais plutôt avec joie et engouement, dans une forme de validation et de reconnaissance de leur foi nouvellement acquise.

3.1.2. Méthodes de conquête spirituelle

Comme nous l'avons analysé lors de notre précédent chapitre, les Franciscains ont fait un choix stratégique pour mener à bien leur entreprise de conversion des âmes dès leur arrivée sur le sol mexicain : ils diffusèrent le christianisme à la racine, c'est-à-dire en insistant sur les enfants. Motolinía avait déjà résumé ce parti pris dans son *Historia de los Indios de la Nueva España* :

*Y los que quedaron en la tierra recogieron en sus casas los hijos de los señores principales, y bautizan muchos con voluntad de sus padres. Estos niños, que los frailes criaban y enseñaban, salieron muy bonitos y muy hábiles, y tomaban tan bien la buena doctrina, que enseñaban a otros muchos; y además de esto ayudaban mucho, porque descubrían a los frailes los ritos e idolatrias, y muchos secretos de las ceremonias de sus padres; lo cual era muy gran materia para confundir y predicar sus errores y la ceguedad en que estaban.*⁴⁵⁸

L'enjeu était sans appel : répandre au maximum le christianisme en touchant les âmes les plus dociles, et quelle meilleure cible que ces enfants natifs qui allaient devenir la première génération de chrétiens en Nouvelle-Espagne ? Par contagion spirituelle, ils s'apprêtaient à propager le christianisme autour d'eux. Très rapidement, ces jeunes âmes devinrent un véritable relais entre les missionnaires et leurs familles, dans lesquelles certains individus conservaient encore les croyances de leurs ancêtres⁴⁵⁹. Aussi les enfants pouvaient-ils avertir leurs enseignants de la survivance des anciens dieux parmi la population. Cette entreprise fut un tel succès que frère Gerónimo de Mendieta, quelques années après ces événements, intitula un chapitre de son *Historia eclesiástica indiana* : « *De cómo esta conversion de los indios fué*

⁴⁵⁸ Toribio de BENAVENTE (O.F.M.), dit MOTOLINÍA, *op. cit* (2001), Tratado Primero, cap. II, p. 76.

⁴⁵⁹ Robert RICARD, *op. cit*, p. 122-123.

obra por medio de niños, conforme al talento que el Señor les comunicó »⁴⁶⁰. Le témoignage de Mendieta est extrêmement précieux :

*Quiso [Dios] que se hiciese la conversion de este nuevo mundo (que en número de gentes ha sido mayor que la que hicieron los apóstoles), no por instrumento sino de niños, porque niños fueron los maestros de los evangelizadores. Los niños fueron también predicadores, y los niños ministros de la destruición de la idolatría. Y puesto que los principales obreros fueron los bienaventurados religiosos que el Señor escogió para enviar á este apostolado, con ser ellos en humildad, llaneza y sinceridad harto semejantes á la pureza y inocencia de los niños, aun quiso humillarlos mucho mas, y hacerlos mas semejantes á ellos, hasta ponerlos en necesidad de burlar con niños, y hacerse niños con ellos. [...] quiso que los primeros evangelizadores de estos indios aprendiesen á volverse como al estado de niños, para darnos á entender que los ministros del Evangelio que han de tractar con ellos, si pretenden hacer buena obra en el culto de esta viña del Señor, conviene que dejen la cólera de españoles, la altivez y presuncion (si alguna tienen), y se hagan indios con los indios, flegmáticos y pacientes como ellos, pobres y desnudos, mansos y humildos como lo son ellos. Por esta humildad que aquellos benditos siervos de Dios mostraron en hacerse niños con los niños, obró el Espíritu Santo para su consuelo y ayuda en su ministerio una inaudita maravilla en aquellos niños, que siéndoles tan nuevos y tan extraños á su natural aquellos frailes, negaron la afición natural de sus padres y madres, y pusieronla de todo corazon en sus maestros, como si ellos fueran los que los habian engendrado y criado; en tanta manera, que ellos mismos fueron los que descubrieron á los siervos de Dios los ídolos que sus padres tenían escondidos, y los acusaron de sus supersticiones y errores.*⁴⁶¹

Aussi pouvons-nous voir l'originalité de cette conversion qui ne se fit pas uniquement par la force, mais également par la persuasion, la tromperie d'une jeunesse innocente et la prédication par ce que nous appellerons la « contagion spirituelle ». Les Franciscains ont donc cherché à devenir des personnes neuves, vierges, afin de jouer avec l'ingénuité des enfants de Mésoamérique, qui allaient devenir les leurs, progénitures indirectes de cette curieuse étreinte spirituelle, mais créatures du Christ. Dans son œuvre, Motolinía rapportait les paroles de l'évêque de Tlaxcala quant à l'importance capitale des enfants dans l'entreprise de conversion : ce dernier déclara, dans une lettre à l'Empereur, que sans la relation établie entre les enfants et les frères missionnaires (notamment grâce à leur pédagogie et leur connaissance des langues mésoaméricaines), les clercs séculiers n'auraient été que « *halcones en muda* »⁴⁶².

Effectivement, l'apprentissage des langues vernaculaires par les frères mineurs fut un élément pivot dans la réussite d'une telle entreprise. Cette stratégie d'accès à l'autre n'était pourtant pas une exclusivité franciscaine : aussi bien Dominicains qu'Augustins utilisèrent cette méthode de conquête culturelle, en l'étendant à tout le territoire du Mexique ancien. Après la Conquête, la zone d'influence des Franciscains correspondait essentiellement à l'aire

⁴⁶⁰ Gerónimo de MENDIETA (O.F.M.), *op. cit.*, Libro III, cap. XVII, p. 221.

⁴⁶¹ *Ibid.*

⁴⁶² Toribio de BENAVENTE (O.F.M.), dit MOTOLINÍA, *op. cit.* (2001), Tratado Tercero, cap. XV, p. 275.

linguistique nahua de l'*altiplano* mexicain. Le nahuatl possédait un atout particulier sur les autres idiomes de Mésoamérique : il s'agissait de la langue de l'Empire vaincu, et il était donc logique que ce fût celle qui avait le plus de locuteurs au XVI^e siècle et que les prédicateurs devaient la dominer pour parvenir à leurs fins. Aussi, la connaissance et l'étude du nahuatl fut-elle l'une des clés de la conquête civilisationnelle et spirituelle de l'ancienne Mésoamérique : ni les conquistadors ni les missionnaires ne le considérèrent comme une langue barbare, tout au contraire, les frères trouvèrent dans le nahuatl toutes les composantes nécessaires à la transmission de la nouvelle religion⁴⁶³. Sa forme poétique et son abondance de métaphores se révéla parfaite pour diffuser les symboles chrétiens, réinterprétés pour les natifs et formant, par conséquent, une nouvelle cosmovision. Citons, par exemple, la traduction de « Dieu » en nahuatl : « Celui qui est proche et à côté »⁴⁶⁴. Le spécialiste des langues nahuas Fernando Horcasitas a avancé l'hypothèse selon laquelle les missionnaires auraient voulu faire du nahuatl une langue commune dans toute la Nouvelle-Espagne⁴⁶⁵, ce qui nous semble tout à fait plausible, prenant en compte les volontés utopiques des frères mineurs et leur rêve d'une société chrétienne neuve et pure.

Une particularité de la conquête spirituelle par les missionnaires ne fut pas simplement le non-remplacement des choses passées, mais leur réinterprétation, comme nous pourrions le voir plus en détails ultérieurement. La christianisation des peuples premiers s'est avant tout effectuée en insistant sur des images et des textes, en prenant soin de ne pas créer de nouvelles idolâtries. Par exemple, lorsque l'on s'agenouillait devant un crucifix, les missionnaires expliquaient que l'on ne se soumettait pas à l'image, mais bien à ce qu'elle représentait, à savoir Dieu⁴⁶⁶. L'on prêchait alors par signes : pour indiquer l'enfer, on montrait la terre, le feu, des crapauds et des couleuvres ; lorsque les religieux levaient les yeux, ils montraient le ciel et parlaient du Dieu unique⁴⁶⁷.

L'évangélisation du Mexique ancien nous semble être le meilleur exemple de la théorie selon laquelle une image vaut mille mots. Après la Conquête, les arts deviennent des éléments pédagogiques essentiels à l'enseignement de la foi chrétienne⁴⁶⁸. Aussi bien le ciel, l'enfer et le purgatoire que les sacrements pouvaient être enseignés à la population locale à partir de

⁴⁶³ Fernando HORCASITAS, *El teatro náhuatl: épocas novohispana y moderna, primera parte*, prólogo de Miguel León-Portilla, México : Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, p. 50.

⁴⁶⁴ *Ibid*, p. 52. La traduction de l'espagnol au français est nôtre.

⁴⁶⁵ *Ibid*, p. 50.

⁴⁶⁶ Robert RICARD, *op. cit*, p. 126.

⁴⁶⁷ Diego MUÑOZ CAMARGO, *Historia de Tlaxcala* (XVI^e siècle), publicada y anotada por Alfredo CHAVERO (ed.), México : Oficina tip. de la Secretaría de Fomento, 1892, p. 163-164.

⁴⁶⁸ Robert RICARD, *op. cit*, p. 127.

tableaux ou de dessins réalisés par les missionnaires, en vue d'une absorption plus rapide et plus efficace.

C'est ainsi, à travers l'évangélisation, que les frères mineurs commencèrent à mettre en scène leur propre prédication. Une illustration tout à fait parlante de cette utilisation didactique de l'image et de l'hyperbole fut relatée par frère Diego Muñoz dans sa *Descripción de la Provincia de San Pedro y San Pablo*. Dans la chronique, Diego Muñoz raconte la pédagogie toute particulière du frère Luis Caldera : ce dernier ne parlant aucune langue vernaculaire, il avait donc recours à de grands tableaux sur lesquels figuraient les enseignements des sacrements, mais également des représentations de l'au-delà, du paradis, du purgatoire et de l'enfer. Ainsi, selon Diego Muñoz, pour instaurer dans les esprits une sainte peur de l'enfer, le Franciscain fit aménager une sorte de four dans lequel il fit jeter des chiens, des chats et d'autres animaux avant de les y brûler : les cris de douleur des bêtes remplirent d'effroi les autochtones⁴⁶⁹. Robert Ricard apporte un regard très intéressant sur ce témoignage édifiant :

Le mot *caldera* signifiant « chaudière », on peut se demander si Muñoz, sans s'en douter, ne s'est pas fait l'écho d'une plaisanterie et ne nous a pas transmis un surnom plutôt qu'un nom véritable. Nous ne connaissons ce religieux que par son texte.⁴⁷⁰

Deux possibilités s'offrent à nous : soit Luis Caldera a réellement existé et son patronyme n'est que coïncidence fortuite avec l'anecdote à laquelle il est associé, ou bien il s'agit d'une farce populaire entre les frères franciscains de Nouvelle-Espagne, que Diego Muñoz aurait inconsciemment reprise et colportée. Dans les deux cas, cette histoire nous révèle un élément extrêmement important : la volonté totalement assumée d'utiliser la peur de l'enfer comme arme idéologique parmi les autochtones. Et à la lumière de cette possible plaisanterie, nous pouvons voir que les frères mineurs avaient totalement conscience qu'ils exagéraient une idée afin de la diffuser dans les esprits nouvellement conquis. L'entreprise était donc étudiée savamment, et parfaitement orchestrée.

Pour résumer, nous considérerons que les Franciscains jouèrent un rôle prépondérant dans l'établissement d'une culture nouvelle sur le territoire mésoaméricain. Comme nous l'avons rappelé, l'Ordre de saint François, par son importance en Europe (et notamment en

⁴⁶⁹ Diego MUÑOZ (O.F.M.), *Descripción de la Provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán cuando formaba una con Xalisco* (1585), in : Instituto Jalisciense de Antropología e Historia (ed.), Guadalajara : Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, 1965, p. 67.

⁴⁷⁰ Robert RICARD, *op. cit.*, p. 128, note de bas de page 2.

Espagne), diffusa davantage son pouvoir et son influence au Nouveau Monde que les autres ordres. L'immense territoire dont ils disposaient, sa proximité avec la capitale de Nouvelle-Espagne, ainsi que les moyens humains dont ils bénéficiaient ont fait d'eux l'Ordre le plus important au lendemain de la Conquête, et ce durant tout le XVI^e siècle. Après tout, ces derniers se démarquaient volontairement des conquérants, comme l'indique la récurrence de la mention « *los Españoles* » dans les chroniques de l'époque⁴⁷¹ : en effet, les Franciscains voulaient représenter une entité à part, bien distincte du pouvoir politique et militaire qui méprisait et violentait la population locale.

Mais c'est avant tout leur vision du monde, à la fois rigoureuse et altruiste, qui permit une union singulière avec les natifs qui devenaient leur relais, leurs disciples, bien conscients que le mépris du monde terrestre était la seule voie certaine vers l'au-delà, comme l'enseignaient les Franciscains avec leur pédagogie indubitablement liée à l'image, aux symboles, et à l'art dramatique. C'est de cette théâtralisation des choses par les missionnaires de Nouvelle-Espagne dont nous allons parler à présent.

3.2. Le théâtre évangélisteur : une nécessité idéologique

La théâtralisation des choses n'est pas qu'un simple concept franciscain : tout au long de ce XVI^e siècle, tous les ordres mendiants eurent recours à une forme de scénographie pour s'assurer une meilleure transmission de leur message spirituel. Les missionnaires se devaient d'être des exemples pour les individus à convertir. Ainsi, il était naturel d'insister sur les concepts à enseigner, afin de garantir une assimilation optimale de la part des nouveaux chrétiens, et ce jusqu'à avoir recours à la mise en scène. Citons l'exemple du frère augustinien Antonio de Roa, qui trouvait que les autochtones n'avaient pas suffisamment conscience de la gravité des péchés, et qu'ils vivaient, par conséquent, « *en la sombra de la muerte* »⁴⁷² : afin de leur communiquer la peur de l'enfer, et l'idée selon laquelle le corps n'est qu'un esclave, il se brûlait la peau avec des torches, en expliquant que si la douleur était insupportable, elle n'était

⁴⁷¹ Georges BAUDOT, « Le « complot » franciscain contre la première audience de Mexico », in : *Caravelle : Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 1964, num. 2, Toulouse : Université de Toulouse, p. 15-34, p. 21.

⁴⁷² Présent in : Alonso FERNÁNDEZ (O.P.), *Historia eclesiástica de nuestros tiempos: que es compendio de los excelentes frutos que en ellos el estado eclesiástico y sagradas religiones han hecho y hazen, en la conuersion de idolatras y reducion de hereges: y de los ilustres martirios de varones apostolicos, que en estas heroicis empressas han padecido*, al principe de España nuestro Señor Don Filipe Domingo Victorio, Toledo : Impressor del Rey N.S., 1611, Libro II, cap. XXIII, p. 126.

rien en comparaison avec les châtiments éternels⁴⁷³. Ce procédé se justifiait par l'idée que « *hazen los Indios poco cafo de palabras folas* »⁴⁷⁴ ; il fallait donc leur montrer ces concepts de la manière la plus visuelle et vivante possible. Il est acquis que les difficultés linguistiques et culturelles qu'ont rencontrées les missionnaires ont également favorisé l'émergence d'un outil alternatif de communication, à savoir la prédication par l'image et la scène.

En conséquence, quelle meilleure méthode que le spectacle vivant aurait pu apparaître aux missionnaires, dans leur entreprise périlleuse de transmission des concepts chrétiens à une population qui n'avait ni la même mentalité, ni la même langue et ni le même dieu ? C'est ainsi que le théâtre évangéliste naquit de ce besoin pédagogique de substituer des mots et des symboles à des images réelles et vécues, par les autochtones et pour les autochtones, avec comme objectif l'assimilation de la foi chrétienne. Et celle-ci passait irrémédiablement par l'enseignement d'une vision de la vie totalement neuve et donc, conjointement, d'une interprétation de la mort.

On retrouve des traces de théâtre missionnaire dans une grande partie du territoire *novohispano*, et ce dans plusieurs langues vernaculaires. Au XVI^e siècle, il existait un théâtre évangéliste en langue maya au Yucatan⁴⁷⁵, en zoque au Chiapas⁴⁷⁶, en langues zapotèques⁴⁷⁷ ou en mixtèque dans la région de Oaxaca⁴⁷⁸, en taraq ou encore en chocha⁴⁷⁹ (dans la zone d'influence de Puebla), et certainement dans de nombreux autres idiomes. Mais c'est bien en langue nahuatl que le théâtre missionnaire s'est le plus développé. Ainsi, le drame d'évangélisation nahuatl a été recensé dans plusieurs zones :

- Mexico et le bassin de Mexico (Xochimilco, Cuahtitlán, Texcoco, Amecameca, Tlalmanalco) ;

- Toluca ;

⁴⁷³ *Ibid*, p. 127.

⁴⁷⁴ *Ibid*.

⁴⁷⁵ Cf. *El libro de los Cantares de Dzitbalché: una traducción con notas y una introducción* por Alfredo BARRERA VÁSQUEZ (ed.), México : Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1965.

⁴⁷⁶ Donald Bush CORDRY & Doroty M. CORDRY, *Costumes and Weaving of the Zoque Indians of Chiapas, Mexico*, Los Angeles : Southwest Museum, 1941, p. 18.

⁴⁷⁷ Fernando HORCASITAS, *op. cit*, p. 27.

⁴⁷⁸ Francisco de BURGOA (O.P.), *Palestra historial: de virtudes y ejemplares apostólicos fundada del celo de insignes héroes de la Sagrada Orden de predicadores en este Nuevo Mundo de la América en las Indias Occidentales*, México : Imprenta de Juan Ruyz, 1670, cap. LVI, p. 184.

⁴⁷⁹ Manuel Antonio ARANGO LINARES, *El teatro religioso colonial en la América hispana*, Barcelona : Puvill, 1997, p. 45.

- la région Puebla – Tlaxcala ;
- l’actuel Guerrero (zone du Pacifique multilingue, plutôt d’influence augustinienne) ;
- l’Occident (états du Jalisco, Colima, et ancien empire tarasque du Michoacan : le nahuatl y était parlé) ;
- la zone Veracruz – Huasteca (évangélisée quasi-exclusivement par les Augustins, qui n’ont pas beaucoup utilisé le théâtre comme ressort idéologique)⁴⁸⁰.

Un élément commun à ces différentes régions de l’*altiplano* est la grande production littéraire et artistique qu’elles développèrent avant la Conquête⁴⁸¹. Parallèlement, c’est dans ces territoires que les Franciscains s’établirent en grande majorité, permettant davantage de syncrétisme aussi bien spirituel qu’artistique.

Le spécialiste du théâtre *novohispano* Othón Arróniz apporte une précision sur les formes du drame missionnaire. Selon lui, l’art dramatique des frères mendiants pourrait se décliner en deux branches distinctes : le théâtre purement évangélisateur d’une part (sensationnel et à visée idéologique) et le théâtre catéchistique (pédagogique et culturel) ; la différence se situerait notamment au niveau de l’audience du théâtre évangélisateur, qui requerrait que d’importantes masses d’individus participent au jeu de scène⁴⁸². En d’autres termes, le théâtre catéchistique aurait été conçu pour un public déjà averti, et connaissant la doctrine chrétienne.

Par conséquent, nous nous intéresserons plus particulièrement au théâtre dit « évangélisateur », lequel a véritablement servi d’arme didactique et spirituelle pour les frères mendiants, aussi bien qu’un formidable outil de récréation du monde via la scène. En outre, et afin de faire écho à notre point précédent, nous devons garder à l’esprit que le théâtre évangélisateur est une création purement franciscaine, comme nous le verrons – bien que les autres ordres mendiants aient également eu recours à l’art dramatique, mais dans des proportions moindres, bénéficiant de moins de pouvoir et de moyens humains que les frères mineurs⁴⁸³.

Nous partageons l’opinion de Fernando Horcasitas selon laquelle cette originalité de la conquête de la Mésoamérique semble n’avoir aucun équivalent dans l’histoire des peuples

⁴⁸⁰ Fernando HORCASITAS, *op. cit.*, p. 95-98.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 98.

⁴⁸² Othón ARRÓNIZ, *Teatro de evangelización en Nueva España*, México : Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, p. 154.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 183.

colonisés⁴⁸⁴, faisant de la Nouvelle-Espagne un territoire à la genèse remarquable. La curiosité réside dans le fait que toutes les œuvres créées furent pensées non pas dans la langue du conquérant, mais bien dans celle des peuples conquis. Pour cette raison, nous considérerons que malgré une impulsion missionnaire, le théâtre évangéliste est avant tout un théâtre indigène, fabriqué conjointement avec les missionnaires par la population autochtone, pour celle-ci⁴⁸⁵. La Nouvelle-Espagne devint-elle un immense théâtre mis en scène par les missionnaires, après leur arrivée sur le continent ?

3.2.1. Un creuset propice à la théâtralisation

Ce fut l'objet du premier chapitre de notre deuxième partie : le monde mésoaméricain, dramatique et chorégraphié, s'est révélé être le terrain le plus fertile possible pour les missionnaires qui souhaitèrent y faire naître une forme de théâtre. Lorsque les Espagnols entrèrent en contact avec la culture mexicaine, ils découvrirent une société dans laquelle abondaient les cérémonies, les processions, les fêtes et une forte propension à la mise en scène. Le sens du drame faisait partie intégrante de la palette d'émotions courantes de la mentalité mexicaine⁴⁸⁶, ce qui, selon Miguel León-Portilla, a amené ces sociétés à développer une culture éminemment théâtrale⁴⁸⁷, base d'une certaine « chorégraphisation » des choses de ce monde. Nous retiendrons le très beau mot de Jacques Soustelle, qui nous semble résumer parfaitement cette singularité mésoaméricaine :

Pour les anciens Mexicains, le monde était un décor, un rideau chatoyant toujours prêt à s'effacer comme un rêve.⁴⁸⁸

Il est aujourd'hui certain que les Mexicains possédaient un art théâtral, au sens universel du terme. Toutefois, celui-ci devait vraisemblablement présenter des caractéristiques bien précises et des particularités qui l'éloigneraient d'un sentiment dramatique comme le connaissaient alors les Européens. Le spectacle vivant était même, comme nous l'avons déterminé, un élément quotidien des sociétés mésoaméricaines ; et comme tout théâtre, dont le mécanisme est de signifier une certaine réalité, ou bien une allégorie de la vie, celui-ci

⁴⁸⁴ Fernando HORCASITAS, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁸⁵ Robert RICARD, *op. cit.*, p. 243.

⁴⁸⁶ Fernando HORCASITAS, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁸⁷ Miguel LEÓN-PORTILLA, « Teatro náhuatl prehispánico », in : *La palabra y el hombre*, 1959, núm. 9, Jalapa : Universidad Veracruzana, p. 11-36, p. 35.

⁴⁸⁸ Jacques SOUSTELLE, *op. cit.* (1986), p. 15.

permettait également une représentation de la mort, autant qu'une familiarisation à celle-ci.

Nous possédons le témoignage e nombreux protagonistes espagnols de la Conquête qui analysèrent des cérémonies mésoaméricaines proches du spectacle vivant. Parmi eux, le Jésuite José de Acosta avait assisté à la fête des marchands telle que la vivaient les Cholultèques. Il dépeignit cet événement comme une mise en scène théâtrale qui durait plusieurs jours, et dans laquelle les autochtones endossaient les rôles de différents personnages. Ainsi, un acteur incarnait le dieu Quetzalcóatl pendant de nombreux jours avant d'être sacrifié :

*Nueve dias antes de la fiesta venian ante él dos viejos muy venerables de las dignidades del templo; y humillándose ante él, le decian con una voz muy humilde y baja: Señor, sabrás que de aquí á nueve dias se te acaba el trabajo de bailar y cantar, porque entonces has de morir; y él habia de responder, que fuese mucho de enhorabuena. Llamaban á esta ceremonia Neyólo Maxílt Iléztli, que quiere decir el apercibimiento [...]. Llegado el dia de la fiesta, á media noche, despues de haberle hecho mucha honra de música é incienso, tomábanle los Sacrificadores, y sacrificaban al modo arriba dicho, haciendo ofrenda de su corazon á la Luna; y despues arrojándolo al Idolo, dejando caer el cuerpo por las gradas del templo abajo, de donde lo alzaban los que le habian ofrecido, que eran los Mercaderes, cuya fiesta era ésta.*⁴⁸⁹

À la lecture de cet extrait nous retiendrons un élément fondamental : l'annonce de la mort certaine de l'acteur « offert » aux prêtres par les marchands, ainsi que l'approbation de son propre trépas par celui-ci. Une telle confiance en la mort inéluctable nous prouve que le théâtre mexica transcendait le simple spectacle de scène ; ce qui s'annonçait à l'assistance devenait réalité. Le témoignage de José de Acosta⁴⁹⁰ décrit une configuration scénique pour le moins évidente : dans cette scène, le contenu théâtral se mélange au caractère sacré. Fernando Horcasitas nous précise que lors de cette cérémonie, tous les éléments nécessaires à la constitution d'un théâtre vivant étaient présents : les acteurs (Quetzalcóatl et les prêtres), les spectateurs et les participants, une scène (le temple et les rues), ainsi qu'un thème précis, c'est-à-dire le chemin de la vie de l'homme jusqu'à sa mort, le tout avec des dialogues, du chant, et des danses⁴⁹¹.

Cette interprétation scénique des rites mésoaméricains anciens nous paraît tout à fait plausible, si nous prenons en compte l'abondante documentation de la Conquête décrivant les

⁴⁸⁹ José de ACOSTA, *Historia natural y moral de las Indias* (1590), escrita por el P. Joseph de Acosta, de la Compañía de Jesús, publicada en Sevilla en 1590, y ahora fielmente reimpressa de la primera edición, tomo segundo, edición digital a partir de Madrid : Ramón Anglés, 1894, Libro Quinto, cap. XXIX, *De la fiesta de los Mercaderes que usaron los Cholutécas*, p. 132-134.

⁴⁹⁰ La source est également présente chez Diego Durán. Cf. Diego DURÁN (O.P.), *op. cit.*, II, cap. LXXXIV, p. 120-121.

⁴⁹¹ Fernando HORCASITAS, *op. cit.*, p. 38.

cérémonies mexicas empreinte d'un contenu théâtral extrêmement fort⁴⁹². Ainsi, différents endroits pouvaient servir de lieu de spectacle dans le Mexique ancien :

- les *momoztlis* (autels sacrés, documentés par Sahagún⁴⁹³ et déjà décrits antérieurement par Cortés : « *uno como teatro que está en medio de [la plaza del mercado de Tlatelolco], fecha de cal y canto, cuadrado, de altura de dos estados y medio, y de esquina a esquina habrá treinta pasos; el cual tenían ellos para cuando hacían algunas fiestas y juegos* »⁴⁹⁴) ;

- les terrains de jeu de pelote⁴⁹⁵ (à noter la symbolique extrêmement forte du lieu, témoin constant d'une lutte allégorique entre la vie et la mort) ;

- les palais des monarques⁴⁹⁶ ;

- des forêts artificielles⁴⁹⁷ ;

- les marchés⁴⁹⁸ ;

- le *temalacatl* (pierre de sacrifice)⁴⁹⁹.

Outre la polyvalence des espaces scéniques, nous remarquerons que la frontière entre acteur et spectateur ne semblait pas totalement établie dans la tradition dramatique mésoaméricaine ; au contraire, à la lumière de ce que nous avons déterminé jusqu'alors, nous garderons une image du théâtre mexicain ancien comme une forme de simulacre du monde sacré, comme si la mise en scène dans la vie terrestre était une répétition pour atteindre le divin.

C'est en constatant la prédisposition de cette civilisation pour le spectacle vivant que les premiers missionnaires commencèrent à créer des *autos*, ou d'autres œuvres didactiques au service de la population à évangéliser. Ainsi frère Pierre de Gand, l'un des premiers Franciscains arrivés en Nouvelle-Espagne, constatait que les autochtones du Mexique étaient « *como animales sin razón, indomables* »⁵⁰⁰, et qu'il était donc impossible de leur enseigner la

⁴⁹² Cf. Diego DURÁN (O.P.), *op. cit* (1980), II, cap. LXXXIV, p. 121 ; Hernán CORTÉS, *op. cit*, p. 249 ; Bernardino SAHAGÚN de ((O.F.M.)), *op. cit* (1999), Libro Segundo.

⁴⁹³ Bernardino de SAHAGÚN (O.F.M.), *op. cit* (1999), Libro Segundo, cap. XXXI, p. 136.

⁴⁹⁴ Hernán CORTÉS, *Cartas y documentos*, introducción de Mario HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA (ed.), México : Porrúa, 1963, tercera carta – 15 de mayo de 1522, p. 183. Cité par Fernando HORCASITAS, *op. cit*, p. 104.

⁴⁹⁵ Miguel LEÓN-PORTILLA, *art. cit* (1959), p. 24.

⁴⁹⁶ Ángel María GARIBAY KINTANA, « Paralipómenos de Sahagún », in : *Tlalocan: revista de fuentes para el conocimiento de las culturas indígenas de México*, II, 1947 (3), México : Instituto de Investigaciones Históricas, p. 235-254, p. 235. Cité par Fernando HORCASITAS, *op. cit*, p. 104.

⁴⁹⁷ Diego DURÁN (O.P.), *op. cit* (1980), II, cap. LXXXVI, p. 140.

⁴⁹⁸ Miguel LEÓN-PORTILLA, *art. cit* (1959), p. 24.

⁴⁹⁹ Bernardino de SAHAGÚN (O.F.M.), *op. cit* (1999), Apéndices del Segundo Libro, Apéndice II, p. 163.

⁵⁰⁰ *Códice franciscano* (XVI^e siècle), *op. cit*, p. 223.

doctrine et le sermon car ils fuyaient les missionnaires (toutefois moins qu'ils ne se cachaient des Espagnols)⁵⁰¹. Voyons comment s'opéra cette prise de contact :

*Mas por la gracia de Dios empecelos á conocer y entender sus condiciones y quilates, y cómo me había de haber con ellos, y es que toda su adoración dellos á sus dioses era cantar y bailar delante dellos, porque cuando habían de sacrificar algunos por alguna cosa, así como por alcanzar vitoria de sus enemigos, o por temporales necesidades, antes que los matasen habían de cantar delante del ídolo; y como yo vi esto y que todos sus cantares eran dedicados á sus dioses, compuse metros muy solemnes sobre la Ley de Dios y de la fe, y cómo Dios se hizo hombre para salvar el linaje humano, y cómo nació la Virgen María, quedando ella pura é sin mácula; y esto dos meses poco más o menos antes de la Natividad de Cristo, y tambien diles libreas para pintar en sus mantas para bailar con ellas, porque ansi se usaba entre ellos, conforme á los bailes y á los cantares que ellos cantaban así se vestían de alegría o de luto o de vitoria.*⁵⁰²

Nous pouvons admirer à quel point cette chronique de Pierre de Gand explique à elle seule tous les éléments qui constituèrent la genèse du théâtre évangélisteur : la nécessité d'une conquête des esprits, ainsi que l'incompréhension et la crainte mutuelles qui aboutirent à l'adaptation d'un patrimoine culturel et religieux de toute une civilisation sur le socle d'une autre.

Il nous est donc possible d'interpréter le sens de ces « *metros muy solemnes* » que composa Pierre de Gand : s'agissait-il d'une pièce de théâtre, d'un chant religieux, ou bien d'un sermon mimé ? Nous écarterons immédiatement la possibilité d'une œuvre dramatique, car celle-ci aurait eu un succès suffisamment retentissant pour être documentée par ses contemporains, comme nous le verrons ci-après. L'explication la plus plausible nous paraît être celle d'une création artistique rudimentaire, sous forme de chant, par exemple. Toujours est-il que cette initiative de frère Pierre de Gand ressemble fortement aux prémices de cette nécessité d'inventer un théâtre. Postérieurement à Pierre de Gand, nous retrouvons la même intention chez Bernardino de Sahagún, qui composa une *Psalmodia Christiana y Sermona*. Juan de Torquemada en parle en ces termes :

*El cual hizo para que los indios cantasen en sus bailes cosas de edificación de la vida de nuestro salvador y de sus santos, con celo de que olvidasen sus dañosas antiguallas.*⁵⁰³

Toute la volonté de conquête spirituelle par le spectacle vivant nous est parfaitement illustrée ici.

⁵⁰¹ *Ibid.*

⁵⁰² *Ibid.*, p. 223-224.

⁵⁰³ Juan de TORQUEMADA (O.F.M.), *op. cit.*, t. III, Vol. VI, Libro XIX, cap. XXXIII, p. 124.

Dans cette stratégie d'offrir ses mythes fondateurs à une population avide de théâtralité, un énorme risque devait être considéré pour que l'entreprise d'évangélisation par l'au-delà et les arts puisse se maintenir. Quelle morale un peuple qui pratiquait autant les sacrifices humains aurait-il pu assimiler en découvrant les éléments sanglants et violents de la tradition chrétienne ? C'est ainsi que, du côté des missionnaires, tout se fit de sorte à occulter les récits choquants qui auraient pu bouleverser la population mexicaine. L'*Auto del sacrificio de Abraham* en est le meilleur exemple : le symbole du bélier tué par Abraham en offrande, à la place de son fils, fut totalement occulté des pièces⁵⁰⁴, afin de ne pas représenter des scènes sanglantes qui auraient pu rappeler la cosmovision et les rituels anciens. De même, les missionnaires prirent soin de ne pas sacraliser la fête, ce qui était une constante culturelle avant la chute de l'Empire mexica⁵⁰⁵.

En définitive, le phénomène particulier que représenta le drame d'évangélisation ne fut permis que grâce à l'existence de « théâtres » (au sens spatial du terme) mésoaméricains que récupérèrent les missionnaires⁵⁰⁶, et d'une forte propension à la « chorégraphisation » des choses de ce monde dans la culture mésoaméricaine. Tout laisse à penser que si ces deux mondes n'avaient pas eu de telles configurations, l'entreprise de conquête spirituelle par le théâtre et la scène n'aurait pas eu le même impact, voire n'aurait jamais existé. Également, à travers leurs méthodes et une posture quelque peu infantilisante, nous constatons que les frères mendiants s'efforcèrent de ne pas offrir à la population à instruire des éléments que celle-ci aurait pu mal interpréter. Et comme nous le verrons, il en fut de même pour l'image de la mort que les membres des différents Ordres auraient pu leur proposer.

3.2.2. Le Juicio final

Dès leur arrivée sur le territoire du Mexique ancien, les ordres mendiants – et en particulier les disciples de saint François, se sont engagés à enseigner l'idéal chrétien comme le seul chemin à suivre pour les peuples premiers. Pour ce faire, il leur fallut insister sur la peur du Jugement dernier : la conquête des esprits se fit en partie grâce à l'idée d'un monde qui pouvait disparaître du jour au lendemain sans aucune autre possibilité qu'accepter le sort que Dieu lui aurait réservé. En ce sens, nous pouvons affirmer qu'il est indéniable que les missionnaires du Nouveau Monde utilisèrent ce que nous appellerons une propagande de peur pour arriver à leurs fins évangélisatrices : Sahagún lui-même écrivit que chaque chrétien « *ha*

⁵⁰⁴ Fernando HORCASITAS, *op. cit.*, p. 54.

⁵⁰⁵ Othón ARRÓNIZ, *op. cit.*, p. 94.

⁵⁰⁶ Fernando HORCASITAS, *op. cit.*, p. 104.

de vivir con miedo, para que se abstenga de los pecados y no vaya allá » (en enfer)⁵⁰⁷. Sans nul doute, le modèle de vertu proposé aux populations natives respecta la même crainte absolue de la fin des temps. Aussi, la peur de l'enfer devint-elle un élément capital de la nouvelle religion enseignée aux populations du Mexique ancien. Pour cette raison, le théâtre missionnaire ne fut pas étranger à cette utilisation pédagogique de la peur, et une œuvre en particulier se distingua de toutes les pièces imaginées par les frères mendiants pour la population locale. Il s'agit de l'*auto* du *Juicio final*, mis en scène par le Franciscain Andrés de Olmos, quelques années après l'arrivée des « Douze apôtres » en Nouvelle-Espagne. Outre son contenu, cette pièce a pour particularité d'être la première œuvre de théâtre missionnaire réalisée en Nouvelle-Espagne⁵⁰⁸. Cet *auto* fait partie d'un corpus composé de plusieurs œuvres et connu sous le nom de *El Juicio Universal*, et est attribué à Andrés de Olmos⁵⁰⁹. Mettant en scène le Jugement final, la pièce en nahuatl s'adresse aux autochtones auxquels la Vice-royauté voulait supprimer impérativement les pratiques polygames, jugées choquantes et incompatibles avec le dogme chrétien. Un personnage féminin du nom de Lucía (notons le parallèle avec Lucifer) cherche à obtenir le salut de son âme après avoir commis le péché de chair quatre-cents fois.

Comme nous l'avons vu, le thème du Jugement dernier était un point clé de l'entreprise d'évangélisation. Nous en trouvons même des traces architecturales dans la région de Huejotzingo, qui fut l'une des premières à être évangélisées⁵¹⁰ (par sa position stratégique entre Mexico-Tenochtitlan et la cité rivale de Tlaxcala – dans l'actuel État de Puebla). Dans la localité de Calpan, l'ancien couvent franciscain de San Andrés comporte plusieurs chapelles ouvertes, dont une dédiée à saint Michel et au Jugement dernier (fig. 80). La scène dépeinte sur la partie ouest montre un Christ pantocrator, entouré de la Vierge Marie et de saint Jean Baptiste. À gauche du Christ, siège un ange sonnante la trompette du Jugement, alors que sous les pieds de la Vierge et du saint sont représentés les morts se levant de leurs tombeaux. Trois inscriptions se lisent dans cette configuration triangulaire : INTERCEDE VIRGO SACRA ORA PRO

⁵⁰⁷ Bernardino de SAHAGÚN (O.F.M.), *Adiciones, apéndices a la postilla y ejercicio cotidiano* (XVI^e siècle), ed. facsimilar, paleografía y notas de Arthur James Outram ANDERSON (ed), prólogo de Miguel León-Portilla, México : Universidad Nacional Autónoma de México ; Petróleos mexicanos, 1993, p. 79.

⁵⁰⁸ Othón ARRÓNIZ, « Teatro misionero del siglo XVI », in : Beatriz GARZA CUARÓN y Georges BAUDOT (eds.), *Historia de la literatura mexicana: desde sus orígenes hasta nuestros días. Vol. I, Las literaturas amerindias de México y la literatura en español del siglo XVI*, México ; Madrid : Siglo XXI, 1996, p. 388-415, p. 390.

⁵⁰⁹ Ángel María GARIBAY KINTANA, *Historia de la literatura náhuatl, II: El trauma de la Conquista, 1521-1750*, México : Porrúa, 1954, p. 131.

⁵¹⁰ Gloria ESPINOSA SPÍNOLA, *Arquitectura de la conversión y evangelización en la Nueva España durante el siglo XVI*, Almería : Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones 1999, p. 37.

NOBIS (face à la Vierge Marie)⁵¹¹, DEDIT ILLI DOMINUS OMNI IUDICIO (face à Saint Jean Baptiste)⁵¹², et SURGITE MORTUI VENITE AD IUDICIUM (sous le Christ)⁵¹³. Rien ne nous permet de déterminer si la chapelle a été édifée par les frères mineurs ou par la population locale⁵¹⁴.



Figure 80 : Le Jugement dernier, chapelle ouverte de saint Michel, ancien couvent franciscain de San Andrés, Calpan, Puebla, XVI^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

⁵¹¹ (« Vierge Marie, intercède et prie pour nous ». La traduction est nôtre.).

⁵¹² (« Le Seigneur donna tout son jugement ». La traduction est nôtre.).

⁵¹³ (« Morts, levez-vous et allez au Jugement ». La traduction est nôtre.).

⁵¹⁴ George KUBLER, *Mexican Architecture of Mexican Architecture of the Sixteenth Century II*, New Haven : Yale University Press ; London : Geoffrey Cumberlege ; Oxford University Press, 1948, p. 393.

En nous référant au travail du spécialiste de l'art américain George Kubler, nous pouvons constater que cette allégorie du Jugement dernier est directement inspirée d'une gravure présente dans une édition du *Flos Sanctorum*⁵¹⁵ par le hiéronymite Pedro de la Vega (fig. 81), copie d'une illustration présente dans *La Chronique de Nuremberg*⁵¹⁶ publiée en 1493 (fig. 82)⁵¹⁷. Cette filiation montre précisément le type de littérature à laquelle se référaient les frères mendiants, tout particulièrement les Franciscains, et comment les livres imprimés voyageaient, comme nous l'analyserons ultérieurement.

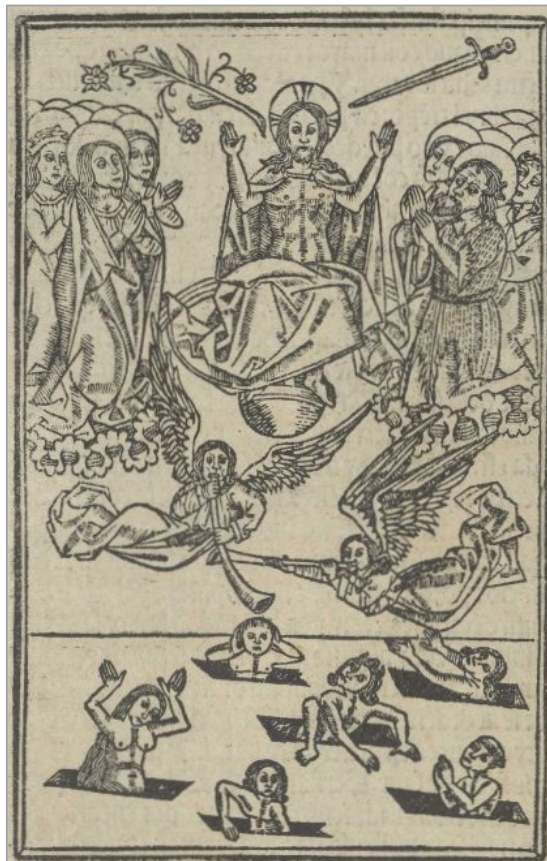


Figure 81 : Le Jugement dernier, in : Pedro de la VEGA, *Flos sanctor[um]. La vida de n̄ro sēnor Iesu Cristo: y de su sctiſſima madre: y d'los otros sc[ctos]: segū la ordē de sus fiestas*, Caragoça : G. Coci, 1521, fol. 5r (« Dela venida del sēnor »).

⁵¹⁵ Il s'agit d'une traduction de *La légende dorée* de Jacques de Voragine.

⁵¹⁶ À noter que ladite illustration est présente dans la section « *Ultima Etas mundi* » (Dernier âge du monde) et suit l'une des représentations de Danse macabre européenne les plus célèbres au « *Septima Etas mundi* » (Septième âge du monde).

⁵¹⁷ George KUBLER, *op. cit.*, p. 392-393.



Figure 82 : Le Jugement dernier, Michael WOLGEMUT, in : Hartmann SCHEDEL, *Liber chronicarum* (*Chronique de Nuremberg*), [Lieu inconnu] : Anton Koberger, 1493, fol. 265v.

C'est donc ce concept cher aux Franciscains qu'illustra frère Andrés de Olmos dans un *auto* si spectaculaire qu'il resta dans les mémoires de tous ceux qui en furent témoins, par exemple lorsqu'il fut représenté dans le village de Tlatelolco en 1535⁵¹⁸. Certaines études avancent une date de représentation antérieure : Othón Arróniz estime qu'il est impossible que l'œuvre fût jouée avant 1533 (car les autochtones l'auraient relaté dans leurs chroniques⁵¹⁹), tandis que le spécialiste de la littérature nahuatl Ángel María Garibay Kintana opte pour une représentation en 1531⁵²⁰ en se basant sur une source de Sahagún, qui déclara, au chapitre consacré aux seigneurs de Tlatelolco : « *en tiempo de [Don Pablo Xochiquen] se hizo la representación del Juicio en el dicho pueblo de Tlatilulco, que fue cosa de ver* »⁵²¹. Mais la

⁵¹⁸ Ángel María GARIBAY KINTANA, *op. cit.*, p. 131.

⁵¹⁹ Othón ARRÓNIZ, *op. cit.*, p. 20.

⁵²⁰ Ángel María GARIBAY KINTANA, *op. cit.*, p. 131.

⁵²¹ Bernardino de SAHAGÚN (O.F.M.), *op. cit.* (1999), Libro Octavo, cap. II, p. 452.

trace la plus importante que nous trouvons de cette œuvre est contenue dans l'*Historia eclesiástica indiana* de Gerónimo de Mendieta, narrant la vie d'Andrés de Olmos :

*Compuso en la lengua mexicana un auto del juicio final, el cual hizo representar con mucha solemnidad en la ciudad de México en presencia del virey D. Antonio de Mendoza, y el santo arzobispo D. Fr. Juan de Zumárraga, y de innumerable gente que concurrió de toda aquella comarca, con que abrió mucho los ojos á todos los indios y españoles para darse á la virtud y dejar el mal vivir, y á muchas mujeres erradas, para movidas de temor y compungidas, convertirse á Dios.*⁵²²

L'*auto* fut également documenté par Bartolomé de las Casas, qui assista à une représentation en 1539 :

*Nunca hombres vieron cosa tan admirable hecha por hombres, y para muchos años quedará memoria della por los que la vieron. Hubo en ella tantas cosas de notar y de qué se admirar, que no bastaría mucho papel ni abundancia de vocablos para encarecella, y la que al presente se me acuerda, que fue una de ellas, que concurrieron ochocientos indios en representalla y cada uno tenía su oficio y hizo el acto y dijo las palabras que le incumbía hacer y decir y representar, y ninguno se impidió a otro; y finalmente, dicen que fue cosa que si en Roma se hiciera, fuera sonada en el mundo.*⁵²³

S'il y eut plusieurs représentations du Jugement dernier, peut-être pas imaginées uniquement par Andrés de Olmos, c'est indubitablement la sienne qui marqua le plus les esprits, aussi bien des autochtones que des Espagnols. Un manuscrit de l'œuvre existe : un document de vingt-et-une pages, dont la copie est datée de 1678, est conservé à la Bibliothèque du Congrès de Washington, sous le titre de *Nexcuitilmachiotl motenehua juicio final (El cuadro ejemplar que se llama el juicio final)*⁵²⁴. Il est donc difficile d'établir avec certitude le nombre de représentations du *Juicio final* ; sans doute le thème fut-il mis en scène à de nombreuses reprises pendant les premières années qui suivirent la Conquête. Une chose est certaine : la pièce est sans conteste liée au pouvoir mis en place en Nouvelle-Espagne, et à une volonté politique d'accélérer l'entreprise d'évangélisation.

L'œuvre connue du *Juicio final* (bilingue nahuatl – espagnol) comporte dix-sept personnages : saint Michel, la Pénitence, le Temps, la Sainte-Église, la Mort, Lucía, un prêtre, l'Antéchrist, le premier Vif, le Christ, le premier Ange, le second Ange, le premier Mort, le

⁵²² Gerónimo de MENDIETA (O.F.M.), *op. cit.*, Libro V, cap. XXIV, p. 648.

⁵²³ Bartolomé de las CASAS (O.P.), *Apologética historia de las Indias* (XVI^e siècle), por Manuel SERRANO Y SANZ (ed.), Madrid : Bailly-Baillièrre e hijos, 1909, p. 165.

⁵²⁴ Fernando HORCASITAS, *op. cit.*, p. 564.

second Mort, le troisième Mort, le premier Démon, le second démon (Satan), et les damnés⁵²⁵. Bien que nous ne puissions établir un parallèle formel avec *Le Dit des trois Morts et des trois Vifs*, le nombre de personnages défunts nous interpellera et nous permettra de nous interroger sur l'héritage laissé par ce thème médiéval dans les lettres, et plus généralement dans l'esprit du XVI^e siècle.

La pièce compte dix tableaux : dans les deux premiers, les personnages de saint Michel, la Pénitence, le Temps, la Sainte-Église et la Mort annoncent la fin des temps toute proche, et invitent l'humanité à mener une vie morale. Le personnage de Lucía, coupable du péché de chair, se décide à se confesser, mais il est trop tard pour elle. Puis les morts sont ressuscités avant que l'humanité ne soit jugée. Enfin, Lucía est condamnée aux châtiments de l'enfer.

Analysons à présent les caractéristiques et le ton de l'œuvre, dont les éléments scéniques nous sont parvenus grâce à la copie de 1678. La première chose que nous pouvons constater, dès le premier tableau, c'est l'effroi causé par l'idée de la fin des temps, annoncée par saint Michel :

*« Pero los malvados, que no sirvieron a Dios Nuestro Señor en sus corazones, sufrirán los tormentos del infierno. ¡Llorad por esto! ¡Recordad esto! ¡Temedlo! ¡Espantaos! Pues vendrá sobre vosotros el día del juicio, espantoso, horroroso, terrible, tembloroso. Vivid vuestras vidas rectamente en cuanto al séptimo [sacramento], porque ya viene el día del juicio. ¡Ha llegado! ¡Ya está aquí! »*⁵²⁶

Le seul objectif pédagogique de cette œuvre transparaît très explicitement dès son ouverture. La propagande de peur à destination des peuples récemment dominés ne fait absolument aucun doute. Ainsi, au deuxième tableau, le Jugement dernier est promis à nouveau par le personnage de la Mort, laquelle se présente en ces termes :

*« Yo soy el alguacil, el elegido, el enviado del cielo. Se yergue todo mi poder en el cielo y aquí en la tierra. Resplandece plenamente en todas partes, en el cielo y en el universo. Saben en sus corazones los habitantes del mundo que mañana o pasado vendrá hacia acá el Hijo Amado de Dios a sentenciar a los vivos y a los muertos. A los justos los llevará a su casa señorial dentro del cielo y a los malos, a los que no lo sirvieron aquí en la tierra, los arrojará a las profundidades del averno. Así, en sus corazones, los habitantes del mundo saben que llegará el día del juicio, espantosísimo cuando caiga sobre ellos. Mientras tanto, que vivan rectamente pues ya está, ya será juzgados, y se les preguntará si buscaron a Dios Nuestro Señor. »*⁵²⁷

⁵²⁵ *Ibid.*

⁵²⁶ *El Juicio final* (Andrés de Olmos), (XVI^e siècle), in : Fernando HORCASITAS, *op. cit.*, p. 561-593, p. 569.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 573.

Aussi universelle et toute-puissante soit-elle, la Mort se considère seulement comme l'envoyée du ciel, la messagère de Dieu. Tout au long de cette œuvre, son rôle est particulièrement limité si nous le comparons aux Danses de la mort littéraires. Dans le *Juicio final*, la peur que suppose la fin de la vie n'est pas l'attribut premier de la Mort, mais bien celui du Christ-Juge, omnipotent lorsqu'il s'adresse aux trois morts (dans le huitième tableau)⁵²⁸, et aussi impitoyable que Satan au moment d'annoncer, en sa compagnie, la sentence de l'enfer aux pécheurs n'ayant pas servi Dieu :

« Se va Satanás a traer las espinas de metal ardiente.
Satanás: *Aquí traigo todo [lo necesario] para atarlos, no sea que huyan de nuestras manos. Ahora tendremos nuestra comida en las profundidades infernales. Hemos hecho todo lo posible para que cayeran en nuestras manos.*
Todos los condenados: *¡Auxilio!*
Jesucristo: *Ya no esperéis nada. En vuestros corazones podéis estar seguros que quedaréis en el abismo infernal.* »⁵²⁹

Le Christ ne laisse aucune alternative aux damnés. En ce sens, il fait montre d'une sévérité cruelle qui est la preuve la plus évidente de l'aspect idéologique de l'œuvre, censée inviter les autochtones aux bonnes mœurs chrétiennes.

Après avoir été condamnée à l'enfer, Lucía est présentée au public : ses boucles d'oreilles sont des papillons enflammés, et un serpent s'enroule sur sa nuque en guise de collier ; alors qu'elle se débat, elle devient la proie des démons, dans un concert de hurlements qui ont dû avoir un impact capital sur les mentalités des spectateurs assistant à une scène aussi glaçante. Rappelons la symbolique du papillon chez les Mexicas, traditionnellement associé au *teyolía*, la partie du cœur qui contenait l'âme ; l'image de l'insecte, une fois enflammé, signifiait probablement la destruction absolue de l'âme de celui qui s'apprêtait à mourir, et les missionnaires qui eurent cette idée de mise en scène ne pouvaient aucunement l'ignorer.

Enfin, le dernier tableau doit attirer particulièrement notre attention. Les didascalies indiquent qu'un prêtre apparaît sur scène, face au public, pour prendre la parole :

« *Oh amados hijos míos, oh christianos, oh criaturas de Dios! Y habéis visto esta cosa terrible, espantosa. Y todo es verdad, pues está escrito en los libros sagrados. ¡Sabed, despertad, mirad en vuestro propio espejo! Para que lo que sucedió [en la comedia] no os vaya a pasar. Esta lección, este ejemplo, nos la da Dios.*

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 585-589.

⁵²⁹ *Ibid.*

Mañana o pasado vendrá el día del juicio. Orad a Nuestro Señor Jesucristo y a la Virgen Santa María para que le pida a su amado hijo Jesucristo que después [del juicio] merezcáis, recibáis la felicidad del cielo, la gloria. ¡Así sea! »⁵³⁰

L'exemple de Dieu et le chemin à suivre, répétés avec insistance dans cet épilogue, sont à mettre en parallèle avec les sains conseils au ton pédagogique que l'on retrouvait dans *La Dança general* et dans *Las Cortes de la Muerte*, comme nous l'expliquerons ci-après.

En revanche, tel que nous l'avons constaté, la Mort du *Juicio final* missionnaire n'est pas aussi effrayante et impitoyable qu'elle aurait pu l'être dans la dramaturgie macabre médiévale. Dans l'œuvre attribuée à Andrés de Olmos, c'est le personnage de Satan qui endosse un rôle analogue à celui qui était traditionnellement réservé à la Mort : le lexique terrifiant, les menaces, la cruauté, les reproches effectués aux damnés, ainsi que la peur, sont ici conférés au diable. Pourquoi donc une telle inversion s'est-elle opérée, entre ces deux entités indissociables du péché, de l'enfer et du Jugement dernier ?

Nous analyserons ce problème de la façon suivante : cette substitution manifeste et assumée de la Mort par le diable, dans une œuvre de conversion spirituelle, résulte d'un choix complexe mais stratégique de la part des Franciscains. Les missionnaires du Nouveau Monde, et plus particulièrement les frères mendiants, se sont très rapidement confrontés à l'obsession des peuples mésoaméricains pour la mort.

Jusqu'à présent, nous avons déterminé la chose suivante : dans tout le Mexique ancien, la mort était un élément aussi quotidien que spectaculaire, aussi banal que sacré. Comment le drame évangéliste aurait-il donc pu répandre le caractère tout-puissant de la mort à des peuples qui n'en éprouvaient pas la moindre peur ? C'est pour cette raison que le personnage explicite de la Mort, issu de la tradition macabre médiévale – aussi bien péninsulaire qu'européenne – s'est vu remplacé par le diable en Nouvelle-Espagne, car l'association de l'enfer à un élément aussi commun que le trépas aurait été soit vain, soit dangereux, prenant le risque d'aboutir à une nouvelle sacralisation de la mort parmi les autochtones. Le cadavre annonçant avec violence la fin de la vie ou la fin des temps aurait indubitablement perdu de son pouvoir d'épouvante et de dissuasion, dans un but pédagogique établi par les missionnaires. Ainsi, qui de mieux que le diable, concept absolument étranger aux natifs du Nouveau Monde, pour revêtir l'horreur et provoquer la crainte de la mauvaise mort ?

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 591.

3.2.3. Antécédents du théâtre évangélisteur

Il nous paraît évident que la mise en scène spectaculaire et effrayante du *Juicio final* résulte de la nécessité de montrer explicitement l'horreur du châtimeur de l'enfer à un public dont il fallait impérativement modifier la mentalité et les comportements. Pour autant, malgré une interprétation en nahuatl avec des éléments propres aux autochtones aussi bien l'esthétique que le propos de la pièce – comme du théâtre évangélisteur en général – sont directement hérités du spectacle vivant médiéval.

En effet, les influences thématiques, artistiques et scéniques issues du Moyen âge occidental se retrouvent parmi les *autos* ou les pièces imaginés par les missionnaires au lendemain de la Conquête. Comme nous l'avons analysé précédemment, le théâtre évangélisteur est absolument indissociable d'une volonté pédagogique de frapper les esprits, d'instiller une forme de crainte de la hiérarchie céleste dans le but d'une conversion des natifs en bons chrétiens. Pour ce faire, des œuvres comme *La caída de nuestros primeros padres* ou *La tentación del Señor* (ou *Tentaciones de Cristo*), toutes deux représentées à Tlaxcala entre 1538 et 1539⁵³¹, ont ceci en commun qu'elles font intervenir le diable comme personnage, et constituent autant d'exemples d'une forte insistance de la part des frères mineurs sur le concept chrétien du bien et du mal. Nous venons de le déterminer : ce n'est pas au personnage de la mort de représenter le mal dans le dogme chrétien en Nouvelle-Espagne, mais bien à Satan.

Il en est de même pour le *Juicio final* attribué à Andrés de Olmos. En mettant en scène la brutale condamnation à l'enfer d'une autochtone pécheresse n'ayant pas respecté le dogme chrétien, et préférant maintenir ses traditions ancestrales polygames, les Franciscains envoyèrent à la population locale un signal extrêmement fort de mise en garde de l'enfer, et de la crainte du Christ, bon envers les justes et impitoyable avec les hérétiques. Dans la pièce, le spectacle horrifiant était évidemment renforcé par les éléments scéniques, indiqués par les didascalies éparses que nous avons notées précédemment. Othón Arróniz de nous expliquer, à propos de l'impact visuel de l'œuvre :

*Este sorprendente acercamiento a la verosimilitud debe haber sido uno de los elementos más aplastantes para la psicología indígena, acostumbrada a manejar las cuestiones religiosas en un plano abstracto, mítico. Los franciscanos no les mostraban la muerte –cuánto ellos no estaban cotidianamente con ella, como parte de su vida–, sino la degradación de sus antiguos valores en las manos físicamente perceptibles de ángeles y demonios.*⁵³²

⁵³¹ Cf. *La caída de nuestros primeros padres* (XVI^e siècle), in : Fernando HORCASITAS, *op. cit.*, p. 175-184 ; *La tentación del Señor* (o *Tentaciones de Cristo*), (XVI^e siècle), in : Fernando HORCASITAS, *op. cit.*, p. 331-334.

⁵³² Othón ARRÓNIZ, *op. cit.*, p. 21.

L'*auto* était vraisemblablement imaginé et interprété sur une scène tridimensionnelle, représentant simultanément le ciel, la terre et l'enfer⁵³³. C'est ainsi que nous pouvons établir une généalogie directe avec les drames et les *autos* médiévaux que nous avons évoqués dans la première partie de notre étude : souvenons-nous que dans la péninsule Ibérique du XV^e siècle, l'on représentait la Mort comme un personnage terrifiant descendant du ciel, comme l'indiquent les chroniques relatant le *Joch o entremès de la Mort* réalisé dans la confédération catalano-aragonaise en l'honneur de Ferdinand d'Antequera⁵³⁴. Nous savons également qu'une bataille opposant saint Michel et les anges à Lucifer et ses sbires fut représentée pour l'entrée d'Alphonse V à Barcelone en 1424, dans une mise en scène figurant le paradis et l'enfer⁵³⁵. Pour cette raison, en ce qui concerne *El Juicio final* de Nouvelle-Espagne, les mécanismes utilisés pour sa configuration scénique sur plusieurs étages, permettant une allégorie du ciel, montrent un héritage emprunté au drame médiéval, et notamment au théâtre macabre. Les sermons mimés, également, ont dû jouer un rôle important dans la configuration du théâtre évangéliste car, comme l'analyse très justement Fernando Horcasitas, la messe elle-même est un rituel pouvant être assimilé à une forme d'art dramatique⁵³⁶. Serait-ce cet élément qui provoqua chez les autochtones un tel engouement pour le spectacle vivant des chrétiens ?

Mais le théâtre évangéliste, outre ses origines médiévales conjuguées aux éléments dramatiques du Mexique ancien, possédait assurément des influences littéraires ou artistiques émanant de la culture du Moyen âge occidental. Nous avons précédemment cité le *Flos Sanctorum*, dont l'importance est rappelée dans le *Códice franciscano*⁵³⁷ ; parmi les ouvrages « *muy necesarios para la erudición de cualquiera nación cristiana* »⁵³⁸ que cite le codex, nous retrouvons le *Contemptu mundi*⁵³⁹, expression médiévale d'un mépris des choses terrestres, particulièrement représentative de la pensée franciscaine.

Sur l'origine des pièces élaborées par les Franciscains, Fernando Horcasitas affirme que les frères mineurs ne disposaient pas d'œuvres imprimées à adapter à la mentalité autochtone, et qu'en conséquence, il est probable qu'ils les demandaient à leurs frères de foi restés en Espagne, ou bien que certains d'entre eux arrivaient au Nouveau Monde avec de longs

⁵³³ *Ibid.*, p. 20.

⁵³⁴ Cf. *supra*, I, 3.3, de notre étude.

⁵³⁵ Manuel MILÁ Y FONTANALS, *Obras completas*, coleccionadas por el Dr. D. Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, Tomo VI, *Opúsculos literarios*, Barcelona : Librería de Álvaro Verdaguer, 1895, p. 246.

⁵³⁶ Fernando HORCASITAS, *op. cit.*, p. 59.

⁵³⁷ *Códice franciscano* (XVI^e siècle), *op. cit.*, p. 68.

⁵³⁸ *Ibid.*

⁵³⁹ *Ibid.*

dialogues de comédies religieuses mémorisés⁵⁴⁰. Le spécialiste du théâtre nahuatl ajoute que les disciples de saint François, en créant le théâtre évangélisteur, ont dû importer quelque chose de « *popular, religioso y medieval* »⁵⁴¹. Ainsi, comment ne pas penser à la possible influence d'une œuvre majeure comme *La Dança general de la Muerte*, qui remplit absolument toutes ces conditions – notamment dans sa version sévillane de 1520 – sur le corpus mis en scène en Nouvelle-Espagne ?

En tenant compte de l'importance stratégique de Séville dans la conquête des Indes occidentales, il nous est légitime de penser que certaines œuvres contemporaines de la fondation de la Nouvelle-Espagne aient pu voyager outre-Atlantique. Nous savons, par exemple, que la copie sévillane de *La Dança general de la Muerte* fut perdue après son édition en 1520 par Juan Varela de Salamanca. Serait-il possible que l'œuvre ait effectué la traversée jusqu'au Nouveau Monde ? Un contentieux formulé par la Real Cédula en 1549, adressé à l'Audience de Mexico, nous indique que Pedro Varela, fils de Juan Varela de Salamanca, se trouvait en Nouvelle-Espagne à cette époque⁵⁴². À en juger par d'autres documents d'archives, Pedro Varela se serait établi à Veracruz en qualité de commerçant⁵⁴³, possiblement à partir de 1533⁵⁴⁴. Même si aucun document ne fait état d'une liste de biens appartenant à Pedro Varela et contenant *La Dança general de la Muerte*, il est possible d'imaginer qu'un exemplaire de l'œuvre ait pu se perdre après un voyage de son détenteur vers la Nouvelle-Espagne.

Quoiqu'il en soit, que la transmission ait été physique ou orale, nous considérerons que l'œuvre macabre, sous une forme ou une autre, a très bien pu transiter jusqu'en Nouvelle-Espagne et servir non de support direct mais plutôt d'influence aux frères franciscains dans leur entreprise de théâtre évangélisteur.

Dans son étude fondamentale sur le *teatro de evangelización*, Othón Arróniz pose la question suivante à propos des œuvres dramatiques :

*Son sobrevivencias del teatro medieval hispánico [...], o bien son producto del sincretismo religioso de esos primeros años, o, por último, son creación original de los religiosos franciscanos, instrumento de lucha en la conquista espiritual de la Nueva España?*⁵⁴⁵

⁵⁴⁰ Fernando HORCASITAS, *op. cit.*, p. 74.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 68.

⁵⁴² Archivo General de Indias, Sevilla : México, 1089, Legazo 4, folios 101v-102r, 1549.

⁵⁴³ Archivo General de Indias, Sevilla : México, 1088, Legazo 3, folios 140r-140v, 1538.

⁵⁴⁴ Archivo General de Indias, Sevilla : Indiferente, 422, Legazo 16, fol. 30r, 1533.

⁵⁴⁵ Othón ARRÓNIZ, *op. cit.*, p. 15.

À la lumière de ce que nous avons analysé jusqu'ici, nous considérerons que la réponse doit être contenue dans les trois propositions à la fois : s'il ne fait aucun doute que le théâtre d'évangélisation possède des caractéristiques du drame médiéval, le simple fait qu'il soit conçu pour une population native à convertir au christianisme, avec des éléments à adapter à sa culture, à sa langue et à sa cosmovision, en fait un art totalement syncrétique.

En outre, il est important de préciser que le théâtre d'évangélisation n'appartient qu'à la période de la Conquête : effectivement, celui-ci va être condamné par les autorités ecclésiastiques au lendemain même de son incroyable succès, à partir de 1540⁵⁴⁶. Ce revirement de situation semble indiquer que le but des frères mineurs a été atteint, mais souligne également que les pouvoirs administratifs de Nouvelle-Espagne ont pris conscience de l'immense risque civilisationnel qu'il représentait. Les Franciscains laissèrent une grande liberté à leurs disciples natifs dans le traitement et l'interprétation des œuvres : après avoir fondé puis occupé le Collège de Tlatelolco de 1536 à 1546, les frères mineurs l'abandonnèrent à leurs élèves pour qu'ils l'administrent pendant vingt ans⁵⁴⁷. Jusqu'en 1566, c'étaient donc des autochtones qui avaient la responsabilité du spectacle vivant, ce qui, une fois de plus, montre l'objectif de transmission et de conquête spirituelle élaboré par les Franciscains.

Progressivement, cette forme inédite de théâtre disparaîtra, de même que le spectacle dramatique ne sera plus employé comme arme pédagogique, ce qui fera dire un siècle plus tard à l'évêque de Puebla, Juan de Palafox y Mendoza :

*Su dictamen era de no oir comedias ni que el cavildo eclesiastico ni otro ninguno de sus clerigos las oyesen por parecerle entretenimiento de que no resulta provecho a las almas.*⁵⁴⁸

3.3. Synthèse dans l'art graphique métissé : une vision syncrétique de la mort

⁵⁴⁶ *Ibid*, p. 184.

⁵⁴⁷ *Ibid*, p. 102-103.

⁵⁴⁸ Archivo General Municipal de Puebla, Puebla de Zaragoza : Gobierno, Actas de Cabildo, XXI, 6v, 7f, 1642.

Après le choc et l'immense remise en question que provoqua la rencontre entre la pensée chrétienne et la civilisation mésoaméricaine, le monde allait se reconfigurer, se recréer, et se redessiner en Nouvelle-Espagne, aussi bien du côté des Espagnols que des Mésoaméricains. Ainsi, la pensée d'un camp guidée par la main de l'autre façonna des merveilles artistiques qui parvinrent jusqu'à nous, témoins de deux cultures en pleine découverte réciproque, et enrichissant considérablement le patrimoine mexicain. Comme nous l'avons établi jusqu'à présent, ce furent avant tout les ordres mendiants qui encouragèrent une forme artistique hybride entre les deux civilisations, alternant et développant mutuellement les concepts religieux et spirituels de chacun des univers, à travers une configuration simple : la forme préhispanique au service d'un fond chrétien.

Le syncrétisme religieux, larvé de conquête spirituelle, donna alors naissance à une expression artistique bicéphale en Nouvelle-Espagne. De nombreux exemples de cette singularité sont contenus dans les couvents édifiés par les missionnaires au XVI^e siècle, notamment dans la zone d'influence des Franciscains et des Augustins. Les fresques des temples augustiniens de San Miguel Arcángel à Ixmiquilpan⁵⁴⁹, ou bien de San Nicolás de Tolentino à Actopan (tous deux dans l'actuel État d'Hidalgo), représentent parfaitement la synthèse qui s'est opérée au cours de ce siècle de naissance de la Nouvelle-Espagne. Les préoccupations des populations mésoaméricaines (les astres, la guerre, la chasse, la nature) s'incorporèrent à un graphisme et à des thématiques directement importées du Vieux Monde, dans un métissage artistique absolu.

À la différence des Franciscains, guidés par le pouvoir, la peur de l'apocalypse et la nécessité d'imposer un dogme chrétien parfait, le syncrétisme des Augustins est caractérisé par une réflexion plus profonde sur la spiritualité de chacun des deux mondes opposés : leur isolement géographique leur conféra une forme d'indépendance qui leur permit d'expérimenter davantage de concepts spirituels avec la population locale⁵⁵⁰, qu'ils infantilisaient moins que ne le faisaient les frères mineurs. La réunion des deux mondes paraît avoir été au centre des attentions, au milieu du XVI^e siècle. L'exemple de San Nicolás de Tolentino à Actopan (territoire otomi) est particulièrement édifiant : les concepts chrétiens les plus importants du Livre sont illustrés à travers les fresques du couvent, notamment une représentation du Jugement dernier et des scènes de l'*Apocalypse*. Le mur latéral nord de la chapelle ouverte

⁵⁴⁹ Cf. Arturo VERGARA HERNÁNDEZ, *Las pinturas del templo de Ixmiquilpan: ¿evangelización, reivindicación indígena o propaganda de guerra?*, Pachuca de Soto : Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2010.

⁵⁵⁰ Robert RICARD, *op. cit.*, p. 334.

contient une bouche de l'enfer symbolisée par le Léviathan (fig. 83), ainsi que des scènes de torture évoquant l'atrocité des châtiments de l'abîme (figs. 84 et 85).



Figure 83 : Bouche de l'enfer et Léviathan, chapelle ouverte de San Nicolás de Tolentino (détail), mur latéral nord, Actopan, Hidalgo, XVI^e siècle.



Figure 84 : Représentations de l'enfer et scènes de torture, chapelle ouverte de San Nicolás de Tolentino (détail), mur latéral nord, Actopan, Hidalgo, XVI^e siècle.



Figure 85 : Représentations de l'enfer et scènes de torture, chapelle ouverte de San Nicolás de Tolentino (détail), mur latéral nord, Actopan, Hidalgo, XVI^e siècle.

La première chose que nous remarquons, c'est bien évidemment l'emplacement des fresques : à l'instar du Jugement dernier de Calpan, ces scènes frappantes se trouvent dans une chapelle ouverte, c'est-à-dire un lieu visible par tous, sans aucune barrière matérielle ou sociale. La seule situation des fresques indique une volonté de conquête des âmes, mais dans un esprit de syncrétisme : pour cette raison, elles sont placées sur le mur latéral nord, point cardinal correspondant à l'idée de l'au-delà dans le Mexique ancien. Cette configuration spatiale se retrouve dans de nombreux temples de l'époque post-Conquête, comme nous le verrons ci-après. Enfin, outre la technique et les couleurs utilisées (les caractéristiques reptiliennes du Léviathan sont davantage otomi qu'européennes), les supplices rappellent directement les sacrifices de l'époque préhispanique⁵⁵¹.

Par conséquent, dans cette réécriture graphique et symbolique des choses, la représentation de la mort deviendra un élément central de la spiritualité syncrétique, comme nous allons l'analyser à travers trois exemples remarquables du patrimoine *novohispano* du XVI^e siècle.

3.3.1. Le Triomphe de la mort de Santa María de los Reyes, Huatlatlauca

Dans la région de la Basse Mixtèque, à une centaine de kilomètres au sud-est de Puebla se situe le village de Huatlatlauca, qui abrite l'ex-couvent de Santa María de los Reyes. L'édifice fut construit par les Franciscains avant que n'arrivent les Augustins entre 1566 et 1569⁵⁵². À l'étage du cloître, entre diverses peintures narrant la Passion du Christ, nous pouvons observer une représentation de la Mort chasseresse qui rappelle directement les Triomphes médiévaux italiens (fig. 86). Cette fresque est le prolongement d'une scène de la Passion du Christ peinte sur sa gauche, sur le mur nord du couvent. Ainsi, le syncrétisme entre christianisme et croyances préhispaniques ne fait aucun doute, avec un exemple supplémentaire d'une œuvre orientée directement vers les terres désolées du Mictlan.

Ce qui interpelle en premier le spectateur, ce sont les proportions monstrueuses du squelette symbolisant le trépas, en comparaison avec les autres protagonistes présents dans la scène. Ceux-ci sont regroupés par ordre social, de la même manière que dans les Danses de la mort, et sont au nombre de 32. Si nous y ajoutons la Mort, nous obtenons le nombre du Christ.

⁵⁵¹ Anel HERNÁNDEZ SOTELO, « Del paraíso al infierno: hacia una posible lectura indígena de la capilla abierta de Actopan, Hidalgo », in : Abraham SÁNCHEZ FLORES (compil.), *Memoria. XVIII Encuentro de investigadores del pensamiento novohispano*, San Luis Potosí : Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2005, p. 214-224, p. 221.

⁵⁵² George KUBLER, *op. cit.*, p. 510.

Parmi les trente-deux personnages faisant face à la créature, nous voyons très distinctement quatre groupes (de la droite vers la gauche) : les Espagnols, le clergé séculier, le clergé régulier, et les autochtones.

Plusieurs éléments sont à noter : les Espagnols sont le premier groupe ciblé par la Mort, alors qu'aucun des autochtones n'est touché par une flèche. Ce décalage permet de penser à une certaine condamnation de la Conquête de la part des missionnaires, les Espagnols incarnant à eux-seuls l'avarice et le péché que représente la colonie des Indes occidentales. En outre, nous pouvons observer différentes attitudes face à l'épouvantable squelette : si la plupart des visages évoquent la surprise ou la peur, trois des frères mendiants détournent le regard en direction du Christ (sur le mur d'en face), alors que du côté des natifs, deux d'entre eux sont représentés en état de sommeil⁵⁵³. Ce choix de montrer des réactions différentes face à la mort souligne la volonté pédagogique de l'œuvre, aussi bien à destination des populations natives à évangéliser et « instruire », que des pensionnaires du couvent. Le sommeil, aussi bien mental que spirituel, ne permettra jamais d'éviter la mort, alors que le seul chemin à suivre est celui du Christ, comme le rappellent les visages des missionnaires et la fresque de la Passion peinte sur le mur de gauche.

⁵⁵³ José Alejandro VEGA TORRES, « El triunfo de la muerte en una pintura mural del convento agustino de Huatlatlauca, Puebla », in : *Vita Brevis (Revista electrónica de estudios de la muerte): Interpretaciones históricas de la muerte. Arqueología y etnohistoria*, año 4, 2015, núm. 7, julio-diciembre, p. 136-156, p. 153.



Figure 86 : Triomphe de la mort, ex-couvent de Santa María de los Reyes, Huatlatlauca, Puebla, XVI^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

Cette organisation sociale de l'œuvre a pu être interprétée comme celle d'une Danse de la mort, comme l'affirme Hortensia Rosquillas Quiles, spécialiste de l'histoire de Huatlatlauca et de sa région⁵⁵⁴. Néanmoins, nous réfuterons catégoriquement cette analyse, en ce que la fresque du cloître de Santa María de los Reyes correspond infiniment plus au thème des Triomphes de la mort qu'à la tradition des Danses, bien que dans un achèvement différent. La Mort omnipotente et terrifiante est la base des Triomphes, et c'est ce que nous retrouvons à Huatlatlauca, avec les attributs caractéristiques du genre : la Mort chasseresse, représentée comme un squelette archer, décochant des flèches sur ceux à qui elle s'apprête à ôter la vie. Du point de vue de Hortensia Rosquillas Quiles, cette créature « chasseresse » aurait des attributs chichimèques⁵⁵⁵ ; ce serait oublier les symboles et artefacts traditionnellement associés à la Mort depuis l'époque médiévale en Europe, source indubitable de la présente scène. Aux pieds du squelette, nous pouvons noter trois symboles : celui de la pelle (allégorie à associer à la tombe, et qui commença à apparaître dans l'art macabre à la fin du bas Moyen Âge en Europe), ainsi que la représentation d'une araignée s'enfonçant dans un panier de tradition autochtone. Il s'agit très vraisemblablement d'un symbole lié à Mictlantecuhtli, l'araignée étant liée au Mictlan chez les nations de langue nahua et notamment les Totonèques⁵⁵⁶, peuple voisin de la région de Huatlatlauca. Quant au panier, s'il évoque effectivement un artisanat natif, il fait partie des instruments traditionnels de la Mort dans la tradition européenne médiévale, comme nous le montraient déjà certaines gravures sur le thème de la fin de l'humanité⁵⁵⁷.

Si le Triomphe de la mort de Santa María de los Reyes est indubitablement un exemple d'art syncrétique du lendemain de la Conquête, il est difficile de déterminer si la fresque émane d'une volonté franciscaine ou augustinienne. Le genre macabre est plus commun chez les Franciscains, alors que les murs du cloître regorgent de symboles augustiniens. Nous pouvons imaginer que les deux ordres se sont mutuellement influencés au moment de réaliser les fresques du couvent de Huatlatlauca – la localité ayant été témoin d'un changement d'administration entre l'Ordre de saint François et l'Ordre de saint Augustin. La fresque se situe

⁵⁵⁴ Cf. Hortensia ROSQUILLAS QUILES, « La danza de la muerte en una pintura del convento de Huatlatlauca, Puebla », in : *Boletín de Monumentos Históricos*, Tercera época, 2006 (6), ene-abr, México : Instituto Nacional de Antropología e Historia, p. 12-24.

⁵⁵⁵ Cf. *Ibid.*

⁵⁵⁶ Alain ICHON, *La religión de los Totonacas de la Sierra* (1^a ed. en francés 1969), reimp., México : Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes ; Instituto Nacional Indigenista, 1995, p. 174.

⁵⁵⁷ Cf. *supra*, fig. 34, I, 3.2.1.

au croisement du caractère explicite des représentations graphiques des frères mineurs et de l'allégorie spirituelle chère aux Augustins.

Toutefois, que penser de la position de la Mort, apparaissant de dos au spectateur ? Était-ce une manière d'évoquer la fin des temps le plus directement possible, en prenant néanmoins garde à ne pas réveiller un quelconque culte à la mort parmi la population native ? Nous pensons qu'il s'agit de la même entreprise missionnaire d'évocation de la mort et qui tacherait, paradoxalement, de ne pas la rendre explicite aux yeux d'une population qui lui vouait un culte, comme nous l'avons analysé à la lumière des extraits du *Juicio final* de frère Andrés de Olmos : représenter la mort de dos reste un mécanisme pédagogique extrêmement fort en ce qu'il aurait pu faire travailler l'imagination des spectateurs de la fresque.

Nous concluons en déterminant que si cette œuvre est effectivement marquée par l'empreinte médiévale des Danses macabres, elle n'en a que la composition sociale. Le seul parallèle sérieux qui pourrait être établi avec une Danse de la mort nous renverrait à la fresque du couvent franciscain de Morella, réalisée un siècle auparavant. Les deux fresques proposent aussi bien une configuration sociale qu'une représentation de Mort chasseresse ; néanmoins, à la différence de la Danse de Sant Francesc, la composition de Huatlatlauca ne fait intervenir aucune allégorie musicale ni référence à la danse, ce qui est une caractéristique indissociable du courant qui nous occupe. Ici, aussi bien le fond que la forme renvoient irrémédiablement aux Triomphes de la mort, dans une synthèse unique en Nouvelle-Espagne, et qui nous paraît davantage être une allégorie du Jugement dernier.

3.3.2. Le couvent augustinien de la Transfiguration, Malinalco

Les Augustins fondèrent le couvent de Malinalco en 1540⁵⁵⁸. Exactement comme pour Huatlatlauca, le site avait déjà été choisi pour sa position stratégique par les Franciscains dès les premières années après la Conquête⁵⁵⁹, à la différence qu'ils n'y construisirent aucun complexe religieux avant les fidèles d'Augustin. C'est ainsi que la partie basse du couvent est entièrement dédiée au récit de la Transfiguration du Christ, à travers des fresques réalisées par les autochtones, et comprenant une énorme quantité d'éléments végétaux⁵⁶⁰ : cette abondance

⁵⁵⁸ George KUBLER, *op. cit.*, p. 63.

⁵⁵⁹ Rosaura HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, *Malinalco, Zinacantepec* : El Colegio Mexiquense, 1990, p. 95.

⁵⁶⁰ Cf. Laura WHITE OLASCOAGA y Carmen ZEPEDA GÓMEZ, *El paraíso botánico del convento de Malinalco, Estado de México*, Toluca de Lerdo : Universidad Autónoma del Estado de México, 2005.

de plantes et de composantes naturelles souligne le cycle de la vie et de la mort, parfaitement symbolisé par la résurrection du Christ.

Les éléments picturaux du couvent de Malinalco soulignent un travail d'artisanat natif représentant la symbolique christique : en définitive, un fond chrétien et une forme d'exécution encore mésoaméricaine. Des passages de la *Vulgate* se lisent sur les murs, alors que des crânes préhispaniques se confondent avec le calvaire du Christ (fig. 87)⁵⁶¹. Sur les murs du pan nord du couvent, nous pouvons apercevoir des symboles christiques entremêlés d'éléments végétaux rappelant les arbres de vie européens, et sur lesquels apparaissent des oiseaux (fig. 88). Voici une magnifique illustration du syncrétisme spirituel opéré en Nouvelle-Espagne après la Conquête : l'idée que l'âme du défunt suit un chemin vers l'au-delà après la mort physique, est l'un des points de concordance du christianisme avec les croyances mésoaméricaines. Les oiseaux peuvent aussi bien renvoyer à la représentation médiévale des âmes (seuls les oiseaux s'élèvent à Dieu) et du Saint-Esprit qu'au concept du *teyolia* (la partie de l'âme liée au cœur, et qui se matérialise dans les airs pour rejoindre l'au-delà, chez les Mexicas). Sur ces fresques, les deux spiritualités se rejoignent pour ne retenir qu'un seul et même élément : celui de la métamorphose du corps après le trépas, via le voyage vers l'inframonde.



Figure 87 : Crâne représentant le mont du Calvaire et le supplice du Christ, ex-couvent de la Transfiguration, Malinalco, État de Mexico, XVI^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

⁵⁶¹ À noter le paronyme évident avec le terme de « *calavera* », que nous analyserons ultérieurement.



Figure 88 : Âmes des défunts sous forme d'oiseaux, ex-couvent de la Transfiguration, Malinalco, État de Mexico, XVI^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

Toujours sur le mur nord, sous ces symboles de résurrection signifiant l'immortalité de l'âme, nous pouvons voir une représentation unique de la Mort en compagnie d'un moine augustin (fig. 89). Il s'agit là d'une figuration d'un squelette décharné et anthropomorphe, faisant face au clerc dans une position de miroir. Aucune des deux silhouettes ne saisit l'autre, et les deux personnages ne sont séparés que par la faux du cadavre. Nous pourrions penser que la fresque montre au frère mendiant la vision de lui-même une fois mort, comme dans la tradition de certaines Danses macabres médiévales. Or, nous opterons pour l'idée d'une fresque qui aurait constitué une forme de *memento mori* pour les pensionnaires du couvent. Ici, ce n'est pas un mort qui est représenté (les attributs de la Parque le confirment), mais bien l'idée de la Mort elle-même, constituant ainsi un excellent amalgame de croyances et d'images : dépeinte entièrement de profil avec un regard d'une neutralité effrayante, cette représentation macabre

fusionne le personnage de la Mort chrétienne médiévale avec Mictlantecuhtli, voire son alter égo féminin Mictecacíhuatl ; l’hermaphrodisme ambigu du cadavre permet de penser à un mélange volontaire ou non entre les deux entités associées au Mictlan, territoire vers lequel est orientée la fresque.

Une nouvelle fois, nous pouvons constater que le syncrétisme religieux utilise les éléments fondamentaux des deux croyances pour les faire s’unir, donnant ainsi naissance à une expression nouvelle. Bien plus qu’une fonction pédagogique, cette rencontre des mentalités sert très vraisemblablement de partage, de communion mutuelle, et de réflexion profonde sur les croyances de l’Autre.



Figure 89 : Représentation de la Mort, ex-couvent de la Transfiguration, Malinalco, État de Mexico, XVI^e siècle (cliché de l’auteur de cette thèse).

3.3.3. La Casa del Deán, Puebla de Zaragoza

Nous terminerons cet aperçu de l'image synchrétique de la mort dans l'art graphique post-Conquête avec le formidable exemple que constitue la Casa del Deán, dans la ville de Puebla. L'édifice privé, situé à quelques pas de la Cathédrale métropolitaine de l'Immaculée-Conception, fut construit autour de 1563⁵⁶², et fut la propriété de Tomás de la Plaza y Goes. Né à Albuquerque en 1519, Tomás de la Plaza y Goes arriva en 1543 en Nouvelle-Espagne, et partit pour Oaxaca où il enseigna la grammaire dans des contrées reculées pendant vingt ans⁵⁶³. À Puebla de los Ángeles, Tomás de la Plaza occupa le poste de *deán*⁵⁶⁴ de la cathédrale jusqu'à sa mort en 1589 ; quelques années auparavant, en 1585, il participa au troisième Concile Provincial mexicain⁵⁶⁵. L'ensemble de la demeure contient une impressionnante série de fresques qui reflètent non seulement une vision synchrétique de l'art et des croyances religieuses, mais probablement de la propre spiritualité de Tomás de la Plaza, héritée de ses longues années passées à Oaxaca au contact de la population native⁵⁶⁶. Effectivement, les créations font toutes appel à une cosmogonie chrétienne entremêlée d'éléments mésoaméricains, tissant merveilleusement une sorte de mysticisme hybride entre les deux cultures. Et dans cet agglomérat de croyances, nous retrouvons irrémédiablement la préoccupation de la mort.

La première salle est dédiée aux Sibylles, figures prophétiques extrêmement populaires à l'époque médiévale en Espagne (comme nous l'avons abordé avec la danse des *Seises*, dans notre première partie). Les douze personnages mythiques sont peints dans un décor figurant une Europe lointaine et fantasmée, avec des paysages probablement inspirés de tableaux et de gravures ayant servi de base aux créateurs des fresques : et pour cause, l'intégralité des œuvres de la maison de Tomás de la Plaza sont le fruit du travail d'artistes natifs provenant essentiellement de Tlaxcala, Huejotzingo, Calpan, Tepeaca et Cholula⁵⁶⁷. Chaque sibylle est représentée avec le symbole lié à la prophétie qu'on lui attribue : aussi pouvons-nous voir, par exemple, la Sibylle d'Érythrée prophétisant le Jugement dernier (fig. 90). Il est probable que

⁵⁶² Alfonso ARELLANO HERNÁNDEZ, *La Casa del Deán: un ejemplo de pintura mural civil del siglo XVI en Puebla*, México : Universidad Autónoma de México, 1996, p. 23.

⁵⁶³ Gustavo MAULEÓN RODRÍGUEZ, « Tomás de la Plaza Goes y su *alter ego* Antonio de Vera: testimonios de un vínculo amistoso, eclesiástico y musical en el siglo XVI novohispano », in : Helga von KÜGELGEN (dir.), *Profecía y triunfo: la casa del Deán Tomás de la Plaza: facetas plurivalentes*, Frankfurt : Vervuert ; Madrid : Iberoamericana, 2013, p. 47-140, p. 48.

⁵⁶⁴ Nous ne traduirons pas « *deán* », volontairement, car n'ayant pas d'équivalent précis en français.

⁵⁶⁵ Alfonso ARELLANO HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 22-23.

⁵⁶⁶ Gustavo MAULEÓN RODRÍGUEZ, *art. cit.*, p. 49.

⁵⁶⁷ Alfonso ARELLANO HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 18.

les Sibylles aient été reproduites à partir d'un Livre d'heures, d'une série de gravures ou bien de tapisseries⁵⁶⁸.

Par leur fonction, les Sibylles renvoient systématiquement à l'annonce d'un événement incertain, et constituent donc un rappel de la « *mors certa, hora incerta* » en ce qu'elles voient ce que le chrétien ignore. La tradition chrétienne antique, héritée de saint Augustin, est alors importée en Nouvelle-Espagne : les références aux Sibylles, bien que contemporaines du bas Moyen Âge, constituaient alors un élément des prémices du christianisme. Les fresques de la maison du *deán* furent l'occasion de retracer toute cette généalogie.



Figure 90 : Salon des Sibylles (la Sibylle de Cumes, la Sibylle d'Érythrée, la Sibylle de Samos), Casa del Deán, Puebla de Zaragoza, Puebla, XVI^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

⁵⁶⁸ Mariano MONTERROSA PRADO y Leticia TALAVERA SOLÓRZANO, *La casa del Deán: ensayo iconográfico de las pinturas del siglo XVI, en la casa del Deán de la ciudad de Puebla*, México : Yeuetlatolli, 2000, p. 18.

Juste avant la deuxième salle de la demeure de Tomás de la Plaza, nous pouvons observer un blason ressemblant fortement aux armoiries du Royaume d'Espagne, à la différence près que celui de la Casa del Deán ne respecte pas la configuration héraldique de la Couronne (fig. 91). Nous y voyons deux lions, symboles impériaux par excellence, encadrant un écu représentant grossièrement un château et deux animaux difficilement identifiables. Le blason est surmonté d'un crâne ce qui pourrait faire allusion aux armes de Tlaxcala sur lesquelles sont représentés deux têtes squelettiques⁵⁶⁹, et qui symbolisent les conquistadors tombés au combat⁵⁷⁰. Néanmoins, nous aurons du mal à imaginer que cela puisse être une volonté exécutée par des artistes natifs, certains étant probablement liés à Tlaxcala ou même natifs de la cité. Nous considérerons que les auteurs des fresques se sont contentés de reproduire très approximativement les armoiries d'Espagne et celles de Tlaxcala, dans une forme de fusion volontaire, en les associant simplement à un élément de *memento mori* que le *deán* aurait pu leur commander : également, la position centrale suggère une importance manifeste de la mort, comme s'il fallait garder le souvenir que la Conquête se fit dans la violence, le péril et les pertes humaines.

Enfin, nous noterons dans cette première salle le symbole du cordon franciscain déplié, servant d'encadrement mural. S'il nous est difficile de savoir qui des artistes natifs ou du *deán* prit cette initiative, nous estimerons que la présence du cordon représente un hommage à l'Ordre franciscain de Puebla, qui fut le premier à enseigner la doctrine chrétienne aux populations locales. Ainsi, plus qu'un simple témoignage de respect envers les Franciscains, nous y verrons une forme de révérence de la part des autochtones christianisés, reconnaissant les frères mineurs comme ceux qui leur apportèrent les bases de leur nouvelle spiritualité. En outre, nous connaissons aujourd'hui une connexion établie entre Tomás de la Plaza et l'érudit franciscain Diego de Valadés, auteur de la *Rhetorica christiana*⁵⁷¹, ce qui renforce l'idée selon laquelle une gratitude envers les disciples de saint François a pu être une volonté formulée.

⁵⁶⁹ *Ibid*, p. 35.

⁵⁷⁰ Jaime CUADRIELLO, *Las glorias de la república de Tlaxcala: o la conciencia como imagen sublime*, México : Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México : Museo Nacional de Arte, INBA, 2004, p. 52.

⁵⁷¹ Gustavo MAULEÓN RODRÍGUEZ, *art. cit.*, p. 54.



Figure 91 : *Memento mori*, Casa del Deán, Puebla de Zaragoza, Puebla, XVI^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

Une fois passé le salon principal, nous nous trouvons dans la chambre de Tomás de la Plaza. Une première idée de mort est évoquée par une représentation d'un singe jouant de la guitare espagnole (fig. 92), ce que le musicologue et spécialiste de l'iconographie mexicaine Gustavo Mauleón Rodríguez a analysé comme étant un « *Ozomatli-Orfeo* »⁵⁷². Nous voici devant un exemple de personnage issu de la tradition hellénique dépeint avec des caractéristiques purement américaines.

La chambre contient cinq « Triomphes », chacun étant associé à un concept chrétien : l'amour, la chasteté, le temps, la mort et la gloire. L'inspiration est indubitablement puisée dans l'œuvre de Pétrarque, les thèmes des « Triomphes » étant analogues à ceux du poète toscan⁵⁷³.

⁵⁷² *Ibid*, p. 61.

⁵⁷³ Mariano MONTERROSA PRADO y Leticia TALAVERA SOLÓRZANO, *op. cit*, p. 56.



Figure 92 : Orphée représenté sous forme de singe, Casa del Deán, Puebla de Zaragoza, Puebla, XVI^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

Bien qu'il y ait une véritable unité thématique et esthétique dans ces cinq fresques, le Triomphe du Temps et celui de la Mort sont directement connectés, formant une lecture linéaire de la brièveté de la vie, conduisant au trépas. Dans le premier (fig. 93), l'allégorie du temps qui rattrape irrémédiablement chaque être humain est représentée par Saturne dévorant l'un de ses enfants : le père de Jupiter est debout sur une charrette tirée par un animal fantastique, emportant sur son passage des êtres fauchés dans la fleur de l'âge. Un sablier est posé à l'avant du char, alors que ses roues peuvent faire allusion aux différents âges de l'homme, et au concept médiéval des Roues de la fortune. Une curiosité se glisse à droite du Triomphe, à l'angle du mur nord : une figure démoniaque est peinte sous la forme d'un basilic de la tradition médiévale (fig. 94).



Figure 93 : Le Triomphe du Temps, Casa del Deán, Puebla de Zaragoza, Puebla, XVI^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).



Figure 94 : Diable ou démon représenté sous forme de basilic, Casa del Deán, Puebla de Zaragoza, Puebla, XVI^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

C'est sur le mur suivant que nous pouvons observer le Triomphe de la Mort (fig. 95). À travers cette fresque, une certaine idée synthétique de la mort peut être observée : comme pour le Triomphe du Temps, un élément romain antique annonce le concept, en parallèle à une allégorie médiévale. Ici, la Mort, personnifiée par un cadavre en putréfaction, guide une charrette sur laquelle nous retrouvons les trois Parques, l'une d'elles tissant le fil de vie qu'elle s'apprête à couper avec ses tenailles. L'attelage funeste renverse violemment plusieurs individus d'âges et de rôles sociaux différents, comme dans la tradition médiévale des Danses macabres : en effet, nous pouvons voir un nouveau-né sur le point d'être écrasé par la charrette, alors qu'un roi, reconnaissable à sa couronne perdue, a déjà péri sous les roues du cortège. La morale est explicite, et renvoie à la mort égalisatrice du bas Moyen Âge chrétien : à n'importe quel moment, et de manière inéluctable, chaque être se retrouvera démuné et mort face au Créateur, enfant ou vieillard, monarque ou serf. Quant à la représentation de la Mort, si elle est dépeinte comme un squelette, ne négligeons pas la toge dont elle est parée : le sentiment de puissance qu'elle inspire est alors renforcé, dans la plus pure tradition des Triomphes de la mort italiens. Outre la faux qu'elle porte avec elle, nous noterons qu'elle ne présente que peu de caractéristiques purement européennes. En revanche, aucun trait mésoaméricain ne lui est attribué, à l'inverse de la fresque du couvent augustinien de Malinalco. Au contraire, une sobriété manifeste se dégage de son personnage.

Alors que nous avons évoqué un lien certain entre l'œuvre de Pétrarque et le salon des Triomphes de la Casa del Deán, nous pouvons établir une filiation directe avec une édition espagnole des *Triumphes*, publiée à Valladolid en 1541 et contenant des gravures qui ont servi de support aux fresques murales⁵⁷⁴ : celle du Triomphe de la Mort (fig. 96) retiendra notre attention, car nous pouvons constater comment l'idée de la Mort médiévale a pu être retranscrite par des artistes du Nouveau Monde, probablement guidés par des consignes orales, ainsi que par un amalgame de connaissances nouvellement acquises après leur évangélisation. À nouveau, cette parenté montre le corpus dont disposaient les lettrés et les hommes de foi au Nouveau Monde, en même temps que l'héritage laissé par certaines œuvres dans la culture européenne.

⁵⁷⁴ PÉTRARQUE (XIV^e siècle), *Triumphos de Petrarcha*, tranflacion de los feys triumphos de Francisco Petrarca: de tofcano en castellano: fecho por Antonio de Obregõ capellan del rey, Valladolid : Juan de Villaquirán, 1541.

En définitive, les œuvres de la Casa del Deán sont remarquables pour un élément en particulier : la synthèse entre la mythologie antique gréco-latine et la spiritualité médiévale, toutes deux réadaptées avec un respect des traditions qui incorpore toutefois des éléments américains, les artistes ayant manifestement bénéficié d'une certaine liberté de composition. Effectivement, en dépit de l'importation directe d'éléments européens parmi la population native, il y a dans ces fresques un syncrétisme volontaire et un mélange des concepts. L'entreprise n'est pas à visée didactique car la réalisation est avant tout une initiative privée de la part de Tomás de la Plaza. En ce sens, elle témoigne de la compatibilité des spiritualités entre elles et fait preuve d'un apport altruiste d'une civilisation à l'autre. Ainsi, nous pourrions parler de « syncrétisme à l'envers » si nous prenons en compte le fait que Tomás de la Plaza a fait parler en priorité sa propre foi et ses propres croyances, teintées de culture mésoaméricaine, à travers les œuvres qu'il a commandées aux artistes natifs. Certains éléments de la vie du *deán* nous montrent un profond attachement aux traditions préhispaniques, comme le fait qu'il possédait parmi ses objets personnels un crâne humain que lui donnèrent des autochtones de Tetela⁵⁷⁵.

⁵⁷⁵ Gustavo MAULEÓN RODRÍGUEZ, *art. cit.*, p. 62.



Figure 95 : Le Triomphe de la Mort, Casa del Deán, Puebla de Zaragoza, Puebla, XVI^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).



Figure 96 : Le Triomphe de la Mort, in : PÉTRARQUE, *Triumphos de Petrarca*, translacion de los feys triumphos de Francisco Petrarca: de toscano en castellano: fecho por Antonio de Obregõ capellan del rey (ed.), Valladolid : Juan de Villaquirán, 1541, fol. LVIII.

Conclusion

Après la Conquête, rencontre aussi bien humaine, militaire et spirituelle mais avant tout réunion spectaculaire, les civilisations du Mexique ancien laissèrent place à un territoire qui allait connaître une nouvelle Genèse. Pour les missionnaires en charge de la domination spirituelle, il fallait imaginer un autre départ, réécrire l'univers, et pour ce faire, recréer à la fois la vie et la mort. C'est ainsi que l'interprétation hispano-chrétienne d'une cosmogonie païenne qui faisait de la perte de la vie un élément absolument quotidien, voire sacré, donna lieu à une réinterprétation totale des choses de ce monde. Et cette évolution synchrétique fut l'œuvre des frères mendiants, se substituant totalement au pouvoir ecclésiastique en Nouvelle-Espagne : la théâtralité des croyances mésoaméricaines n'échappa aucunement aux disciples de saint François, lesquels utilisaient déjà l'image explicite et la scène pour répandre leur foi et leurs doctrines, un siècle auparavant en Europe. Ce fut une opportunité sans précédent pour permettre une diffusion pacifique et pédagogique de la doctrine religieuse en utilisant la « chorégraphisation » du monde, intrinsèque à la culture mexicaine. Car l'ancienne Anahuac devint alors, au lendemain de la Conquête, un immense théâtre dont les dramaturges étaient les Franciscains.

Nous avons analysé des comportements divergents de la part des différents ordres religieux. Alors que les frères mineurs s'établirent en Nouvelle-Espagne avec un pouvoir immense et de nombreux avantages, ils cherchèrent à créer une société vierge, avec une utopie basée sur la peur du Jugement dernier et le respect absolu de l'exemple du Christ, comme s'il s'agissait d'un nouveau paradis sur terre. Pour arriver à leurs fins, le contrôle des esprits et l'imposition de la doctrine chrétienne passèrent par des moyens alternatifs et stratégiques, comme l'enseignement par l'image et le théâtre, au contraire des Dominicains beaucoup plus orthodoxes, et des Augustins qui réalisèrent un syncrétisme infiniment plus naturel, à la fois philosophique et spontané.

En ce qui concerne l'image de la Mort, nous avons déterminé sa singularité dans l'expression graphique et artistique de Nouvelle-Espagne : instrument de peur durant le bas Moyen Âge européen et ibérique, la Mort en tant que symbole, entité ou personnage ne peut plus exister de la même façon en Amérique, pour des raisons évidentes et objectives : si les frères mendiants avaient utilisé la Mort comme un outil propagandiste ou comme une mise en

garde spirituelle, ils se seraient exposés non seulement à une incompréhension majeure, mais aussi à la poursuite de la sacralisation de la mort, prolongeant la tradition mésoaméricaine de culte du trépas, s'opposant ainsi à tout ce qu'ils voulaient éliminer, notamment les sacrifices. La mort se devait également de traduire une idée de peur, phénomène *a priori* inexistant chez les populations mésoaméricaines, bien au contraire (retour à la terre, régénération, poursuite d'un cycle naturel etc.). C'est la raison pour laquelle le diable, concept inconnu des Mexicains anciens, deviendra une idée aussi populaire qu'effrayante durant la période de la Vice-royauté. De la même façon que Huitzilopochtli devenait Mars dans l'esprit des missionnaires, la Mort s'apprêtait à revêtir les attributs terrifiants et punitifs du diable médiéval via le théâtre évangéliste.

Nul doute que la réinterprétation du monde fut l'œuvre des seuls évangélistes, à la suite de la Conquête, profitant d'un monde déjà dramatique par essence, du point de vue européen. La domination par l'au-delà se substitua alors à l'oppression militaire, les frères mendiants arrivant à l'objectif que les conquistadors n'arrivaient pas même à imaginer : le contrôle des âmes plus que du territoire, en s'appropriant non pas le sol, l'or et les richesses, mais les esprits, les cœurs et l'au-delà de la population vaincue.

Cependant, après 1570, les autorités castillanes commencèrent à douter de la réussite d'une société idéale instaurée en Nouvelle-Espagne : en cause, les difficultés d'assimilation du christianisme malgré l'évangélisation massive⁵⁷⁶. Il ne faut pas négliger que si le syncrétisme spirituel permit une forme de sauvegarde des anciennes traditions et des croyances du passé, de nombreux natifs continuèrent à idolâtrer leurs dieux et à pratiquer leur religion, camouflée en christianisme en voie d'adoption⁵⁷⁷. Ce constat provoqua également la désillusion des ordres mendiants, sonnait le glas de la période de syncrétisme post-Conquête qui constitue une époque d'expérimentation civilisationnelle utopique. Devant ce résultat hybride et imparfait, les missionnaires sentirent une forme d'échec en voyant que le monde qu'ils enseignaient aux autochtones n'était pas un concept neuf, mais un univers déformé ayant conservé les traces des hérésies anciennes. Aussi, à partir de là, se contentèrent-ils d'une conversion de façade des populations, perdant l'enthousiasme idéaliste des débuts de la Conquête en découvrant que le paganisme était absolument indélébile au Nouveau Monde⁵⁷⁸.

⁵⁷⁶ Karl Andreas TAUBE, *op. cit.*, p. 35-36.

⁵⁷⁷ *Ibid.*

⁵⁷⁸ Robert RICARD, *op. cit.*, p. 324.

En validant ce postulat, nous considérerons que l'entreprise de conquête par l'au-delà fut un semi-échec pour les ordres religieux de Nouvelle-Espagne : finalement, les populations massivement évangélisées adoptèrent le christianisme tout en continuant à honorer leurs pratiques ancestrales, créant une forme de spiritualité métisse inédite : c'est la théorie de la « *religión mixta* »⁵⁷⁹ développée par l'historien indigéniste mexicain Manuel Gamio Martínez, qui considère que les descendants des Mésoaméricains conquis n'étaient pas véritablement chrétiens, mais qu'ils avaient absorbé un catholicisme rudimentaire⁵⁸⁰.

Dans la seconde moitié du XVI^e siècle, des conflits éclatèrent parmi les disciples de saint François, et également au sein de l'administration ecclésiastique de Nouvelle-Espagne : la convocation des deux premiers Conciles mexicains (1555 et 1565) par Alonso de Montúfar eut déjà pour but de contrôler l'indépendance dont bénéficiaient les ordres mendiants⁵⁸¹. C'est ainsi que s'amointrit considérablement le pouvoir des missionnaires en Nouvelle-Espagne, remplacés peu à peu par un clergé séculier dont les méthodes et les enjeux n'étaient pas les mêmes que leurs prédécesseurs. Également, à cette période arriva un nouvel ordre religieux au sein de la Vice-royauté : la Compagnie de Jésus⁵⁸². Les Jésuites apportèrent avec eux une vision nouvelle du syncrétisme et un autre rapport aux populations à évangéliser.

Néanmoins, il est indéniable que les fondations civilisationnelles de la Nouvelle-Espagne furent bâties par les ordres mendiants, et en particulier les Franciscains, pour la seule raison qu'ils décidèrent de vivre parmi les autochtones. Ainsi, la fin de cette promiscuité sonna le glas du syncrétisme religieux en Nouvelle-Espagne, les peuples autochtones perdant une forme de contact à la fois pédagogique et rigoureux avec le dogme chrétien, désormais délégué au clergé séculier. Mais les graines que semèrent ces ordres religieux sur le sol du Mexique ancien allaient continuer à germer, grâce à la réussite de leur première entreprise de conquête des âmes.

⁵⁷⁹ Manuel GAMIO MARTÍNEZ, *La población del valle de Teotihuacán: el medio en que se ha desarrollado; su evolución étnica y social; iniciativas para procurar su mejoramiento*, I, vol. I, *La población prehispánica*, México: Dirección de Talleres Gráficos ; Secretaría de Educación Pública, 1922, p. XXXI.

⁵⁸⁰ *Ibid.*

⁵⁸¹ Robert RICARD, *op. cit.*, p. 293.

⁵⁸² *Ibid.*, p. IX.

TROISIÈME PARTIE : *ÉVOLUTION DES REPRÉSENTATIONS DE LA MORT EN NOUVELLE- ESPAGNE*

Introduction

Après la Conquête de la Mésoamérique, l'organisation territoriale de la Couronne d'Espagne allait s'accroître considérablement, jusqu'à configurer un extraordinaire empire. Conjointement à la Vice-royauté du Pérou, la Nouvelle-Espagne formait l'immense territoire ultramarin de la Couronne, et s'étendait depuis la Californie jusqu'à l'isthme de Panama, en comprenant également les possessions antillaises et asiatiques (les Indes orientales). Dès le XVI^e siècle et pratiquement jusqu'à la fin de son existence, cette vaste vice-royauté était divisée de manière complexe, entre différents pouvoirs (juridiques, religieux ou administratifs) et entités diverses (royaumes, gouvernorats, provinces, capitaineries ou encore audiences). Dans cette configuration, le Royaume du Mexique occupait l'essentiel du territoire mexicain actuel, suivi du Royaume de Nouvelle-Galice à l'ouest, ainsi que d'autres divisions¹ (elles-mêmes fractionnées à leur tour) qui formaient cet espace considérable (carte 6).

Tout au long de cette troisième partie, c'est cet espace précis de la Nouvelle-Espagne, vestige de la Mésoamérique, qui nous occupera exclusivement, et plus particulièrement les zones les plus urbanisées du territoire, à savoir les régions de l'*altiplano* ayant vu se développer les cités les plus importantes de la Vice-royauté, comme Puebla de los Ángeles, ou bien des villes prospères et de haute importance au sein du Royaume de Nouvelle-Galice à l'instar de Guadalajara ou Zacatecas. En conséquence, après avoir effectué un retour en Espagne pour établir un premier panorama des mentalités péninsulaires, nous focaliserons notre analyse sur le Royaume du Mexique ainsi que sur les territoires annexes, pour plusieurs raisons conjuguées.

¹ Óscar MAZÍN GÓMEZ, *Iberoamérica: del descubrimiento a la independencia*, México : El Colegio de México, 2007, p. 60.

Avant toute chose, cet espace est celui qui correspond à l'aire géographique de l'ancienne civilisation mésoaméricaine, et qui connut la Conquête d'une manière différente, en raison d'une domination principalement spirituelle via l'entreprise d'évangélisation des frères mendiants. Également, c'est dans ces contrées de la Vice-royauté que se développa le plus systématiquement le syncrétisme religieux et culturel, qui est à la fois le berceau de la Nouvelle-Espagne, et celui de l'indépendance du Mexique, événement qui marquera la frontière temporelle de notre réflexion. Enfin, ajoutons également l'aspect symbolique de ce territoire qui, après la Conquête, constitua à lui seul la Nouvelle-Espagne. Ainsi, Mexico ne fut pas simplement la capitale d'un royaume, sinon d'une Vice-royauté gigantesque qui représentait alors la moitié du Nouveau Monde.



Carte 6 : Ancienne division administrative de Nouvelle-Espagne (1550-1776), cartes traduites et modifiées, à partir de Jorge SANDOVAL MINA et Lorena PÁJARO DÍAZ, Instituto de Geografía de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Au XVI^e siècle, ce territoire assied définitivement la toute-puissance espagnole dans le monde. Au même moment, de l'autre côté de l'Atlantique, l'Espagne rayonnante allait connaître son Siècle d'or, époque d'éclat culturel, littéraire et artistique dans la péninsule Ibérique des Habsbourg. De nombreux apports à la civilisation espagnole s'effectuèrent à cette période d'apogée, que nous analysons comme une étape d'émancipation rétrospective de l'ère médiévale : les événements historiques, ainsi que les avancées humaines, économiques, scientifiques et philosophiques survenus à la fin du bas Moyen Âge ont fait entrer l'Espagne hégémonique dans les Temps modernes, sans doute plus subitement que d'autres royaumes, avec un développement supérieur. Et les richesses de la Vice-royauté, sous toutes leurs formes, n'étaient pas en reste dans la croissance prodigieuse de l'Espagne.

Dans un tel contexte, nous tâcherons de déterminer la spécificité de la Nouvelle-Espagne et plus particulièrement du Royaume du Mexique, d'un point de vue des sensibilités artistiques, des courants de pensée, ainsi que des représentations de la mort et des différentes attitudes face au trépas. La Vice-royauté a-t-elle développé des éléments divergents, ou bien complémentaires de l'Espagne péninsulaire ? Le Siècle d'or ainsi que la Renaissance européenne ont tous deux remis la réflexion sur la condition de l'être humain au centre des attentions et des préoccupations. Il est donc évident que la question de la mort, et de comment la vivre, était alors une pensée majeure aussi bien pour les Espagnols péninsulaires que parmi les *Novohispanos*².

Nous avons démontré, dans notre partie précédente, que les frères mendiants, véritables pères spirituels de la Nouvelle-Espagne, avaient choisi de remplacer la figure médiévale de la Mort dans la cosmovision qu'ils allaient proposer à la population locale, et ce afin d'éviter de mauvaises interprétations d'un symbole aussi puissant qu'ambigu dans la culture mésoaméricaine : en lieu et place de la Parque omnipotente, de cette messagère de Dieu qui annonce leur trépas futur aux hommes, le diable était devenu peu à peu l'incarnation du mal et des tourments de l'enfer pour les natifs convertis.

Ainsi, nous nous devons de déterminer si les représentations de la mort, aussi bien graphiques que mentales, ont conservé un héritage païen mésoaméricain en Nouvelle-Espagne, ou si au contraire, l'image et la culture hispano-chrétiennes ont contribué à effacer ces caractéristiques anciennes. Le courant des Danses macabres est-il resté un thème purement européen ? Ou la Nouvelle-Espagne a-t-elle engendré une sensibilité macabre issue de la tradition hispanique ?

² Étant donné qu'il n'existe aucune traduction du terme « *novohispano* » en français hormis une périphrase (« de la Nouvelle-Espagne »), nous utiliserons le terme espagnol par commodité tout au long de notre étude.

Précisons que notre troisième partie portera davantage sur l'espace *novohispano* que sur la Péninsule, pour illustrer l'attitude face à la mort dans une entité issue d'une naissance aussi belle, violente et complexe que celle que vécut le Mexique ancien. C'est la place centrale attribuée à la mort, par cet enfant douloureux de l'Espagne chrétienne et de la Mésoamérique disparue, dont nous retracerons l'évolution progressive.

1. LE DÉVELOPPEMENT D'UN NOUVEAU SENTIMENT MORTUAIRE

Chaque période de l'histoire est l'occasion de retrouver de nouvelles sensibilités, des évolutions de mentalités ainsi que des attitudes changeantes par rapport à des concepts fondateurs et fondamentaux de la vision du monde. Alors que la Conquête de l'ancienne Mésoamérique s'était achevée, l'époque de transition que constitua l'évangélisation et la domination spirituelle de la seconde moitié du XVI^e siècle posa de manière définitive les bases structurelles de ce que furent la Nouvelle-Espagne et le Royaume du Mexique, comme le souligne parfaitement le mot de Robert Ricard :

Le XVI^e siècle pèsera très lourdement sur les siècles qui le suivront, et qui, sur bien des points, ne seront que le développement, rarement corrigé ou entravé par les réactions imprévisibles des hommes, de cette époque si extraordinaire chargée d'avenir.³

C'est ce postulat d'un XVI^e siècle fondateur et déterminant pour la suite de l'histoire *novohispana* que nous garderons à l'esprit durant toute cette partie, l'époque qui nous occupe ayant été marquée par la naissance symbolique d'un monde nouveau. Les apports espagnols mêlés aux racines mésoaméricaines sont l'essence du Royaume du Mexique.

Toutefois, les apports suscités, qu'ils aient été spirituels et civilisationnels, allaient perdurer du simple fait de la configuration de la Vice-royauté. Ainsi, en vue d'une analyse des comportements face à la mort dans le Royaume du Mexique, nous nous devons d'expliquer au préalable l'évolution de ceux-ci dans l'Espagne continentale. Dans un premier temps, rappelons que le Royaume du Mexique ne faisait pas partie *stricto sensu* de la Couronne de Castille, mais constituait, au même titre que la Vice-royauté dans lequel il était englobé, une dépendance de l'Espagne⁴. De fait, les éléments que nous étudierons à présent concerneront les changements humains et l'évolution d'un rapport à l'au-delà et au trépas dans les mentalités des Temps modernes, voyageant dans le temps et l'espace avec les Péninsulaires s'établissant en Nouvelle-Espagne aux XVII^e et XVIII^e siècles.

³ Robert RICARD, *op. cit.*, p. IX.

⁴ Clarence Henry HARING, *The Spanish Empire in America* (1st ed. 1947), reimp., Gloucester : Peter Smith, 1973, p. 5.

1.1. Sentiments liés à la mort dans l'Espagne des Temps modernes

Au cours du XVI^e siècle, dans un contexte de remise en question des concepts liée à la crise de la Réforme et de la Contre-réforme, nous pouvons remarquer, dans l'Espagne des Temps moderne, un prolongement certain de la pensée du Moyen Âge chrétien. Dans la tradition de la scolastique médiévale, les thèses augustinienne antiques sur la nature de l'âme sont reprises et repensées. C'est ce que nous pouvons constater avec un courant aussi influent que celui de Juan Luis Vives, incarnant alors l'humanisme caractéristique de la Renaissance en Europe.

C'est ainsi qu'aux prémices de l'époque moderne, l'âme demeure « *el agente principal en un cuerpo apto para la vida* »⁵ : en effet, l'âme habite le corps, dans lequel Dieu est présent sans pour autant en faire partie, car le diable peut aussi s'emparer de l'être animé⁶. Le philosophe espagnol explique le rapport de l'âme au trépas biologique et spirituel, dans son œuvre *De Anima et Vita*, publiée en 1538 : chez Vives, la mort est davantage liée à l'âme qu'au corps, suivant la doctrine spirituelle médiévale selon laquelle le bon chrétien ne choisit pas le chemin d'Adam (être animé / animal), mais celui du Christ. Ainsi, *De Anima et Vita* apporte quelques éléments de réflexion sur le trépas, propre à cette époque de révision de la pensée spirituelle et humaine. Juan Luis Vives définit la mort de la façon suivante :

*La muerte supone la carencia de los instrumentos del alma por cuyo medio se prolonga la vida; por ello el alma se separa no por una cierta discordancia entre ella y el cuerpo, pues tampoco les había unido a ambos proporción o concordancia alguna.*⁷

Au XVI^e siècle, le corps demeure corruptible, et constitue encore une prison pour l'âme immortelle⁸. Nous retrouvons la même idée chez son contemporain Alejo Venegas, qui dans sa définition de la mort comme séparation de l'âme et du corps, explique le trépas de ceux qui meurent en grâce :

⁵ Juan Luis VIVES, *De Anima et Vita* (1538), introd., trad. y notas por Ismael ROCA MELIÁ (ed.), València : Ajuntament de València, 1992, Libro Primero, cap. XII, p. 96.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, Libro II, cap. XVIII, p. 207.

⁸ *Ibid.*, cap. XIX, p. 211.

No es otra cosa fino vna falida dela carcel / vn fin del destierro / vn remate delos trabajos del cuerpo: vn puerto de tempestades / vn termino del viaje / un dexo de la carga pesada / vna falida del caedizo hedificio / vna euafion de peligros / vna exclusion de todos los males / vna paga dela deuda / que a naturaleza se deue / vn caminar ala patria. Y finalmente vn refcebimiento y entrada enla gloria.⁹

Aussi la mort fut-elle interprétée à cette époque comme un certain soulagement, à condition que l'âme du chrétien ne soit pas perfide et troublée par les péchés.

Conséquemment, l'axe principal pour éviter la mauvaise mort reste la bonne conduite, soulignant une différence majeure entre le trépas biologique et la mort de l'âme, dans un bas monde où Dieu est à la fois le témoin et le juge universel¹⁰. Reprenant les concepts antiques développés par Aristote ou Théophraste, Juan Luis Vives détermine ainsi l'immortalité de l'âme retenue prisonnière du corps :

El alma teme y se estremece ante tal pensamiento, en tanto que los sentidos sólo se preocupan de esta vida; la muerte corporal no afecta para nada a la mente, es propia del cuerpo y de cuanto está pegado al cuerpo, a saber, de los sentidos externos e internos. Y ¿qué decir del hecho de que el alma con malos hábitos del cuerpo, como agitada por las pasiones, desconcertada por los fantasmas, inexperta, disoluta, perversa, impía, se turba ante el recuerdo de la muerte mucho más que cuando es sobria, sana, serena, tranquila, docta, inocente y piadosa?¹¹

Il ne fait alors aucun doute que l'idée de la mort perturbe davantage le mauvais chrétien que le bon, qui se prépare à l'au-delà avec sérénité. Car la peur du trépas, traversant les âges, reste manifeste en cette période humaniste. Pour autant, la mort représente aussi bien une nouvelle naissance, celle du renouveau vers la vie éternelle¹² : elle devient ainsi une épouvante pour le pécheur et un doux apaisement pour le bon chrétien.

Il y a donc, dans cette Espagne du XVI^e siècle, un certain retour à une pédagogie de la peur¹³, c'est-à-dire une forme de dramatisation du trépas du pécheur en opposition à la mort du juste. Comme nous l'avons déterminé au cours de notre première partie, la peur s'empara des mentalités européennes à partir du XIV^e siècle, synonyme d'épidémies, de guerres et de famines dévastatrices. À ces craintes s'ajouta alors une « menace globale de mort »¹⁴, c'est-à-dire

⁹ Alejo VENEGAS DE BUSTO, *Agonia del transito de la muerte, con los auifos y cõnfuelos que acerca della son prouechosos* (1543) Madrid : Alonso Gómez, 1571, Punto segundo, cap. I, folios 25-26.

¹⁰ Juan Luis VIVES, *op. cit.*, p. 221.

¹¹ *Ibid.*, p. 217.

¹² Anne MILHOU – ROUDIÉ, *art. cit.*, p. 9.

¹³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴ Jean DELUMEAU, *La Peur en Occident (XIV^e-XVIII^e siècles), Une cité assiégée*, Paris : Fayard, 1978, p. 39.

l'angoisse de la fin des temps. L'historien français Jean Delumeau, dans son œuvre fondamentale consacrée à la peur en Occident, explique la chose suivante au sujet de la crainte du Jugement dernier : « ces terreurs, plus réelles que celles de l'an mil, ont enjambé la coupure artificiellement établie entre Moyen-âge et Renaissance »¹⁵. C'est dans ce contexte que se généralisa l'esthétique macabre, reflet d'une prise de conscience au sein des mentalités ou du moins, d'une volonté religieuse d'atteindre celle-ci.

En effet, depuis la fin du bas Moyen Âge, le courant macabre en Europe allait considérablement se diffuser, envahissant les espaces religieux comme une sorte d'appel à la repentance et mise en garde générale via l'image, la mort agissant comme un *memento mori* pour le chrétien devant réfléchir sur ses fautes. Nous connaissons un témoignage de réaction à une image de mort contenue dans une page du *Norte de Ydiotas*, traité publié par Francisco de Monzón en 1563¹⁶ : le narrateur, un religieux, raconte qu'il vit un jour dans une église une femme priant en pleurs, apeurée par une gravure apparaissant à l'intérieur du livre qu'elle tenait avec elle : la femme, ne sachant lire, expliqua alors qu'elle avait fait graver cette image, celle de la Mort armée d'une faux (symbole) et se tenant sur un sépulcre (fig. 97), pour « *inflamar [su] tibieza* »¹⁷. Alors le narrateur rapporte ses propos :

*La muerte pintada con la armadura de unos huesos que me espantava y atemorizava, considerando cuán cercana y cierta la tenía [...], cuán verdadera es aquella sentencia del Sabio que dize : O muerte, cuán amarga es tu memoria al hombre que tiene puesta su esperanza en la riqueza y bienes temporales, pues con la muerte todos se han de dexar, y han de cessar todos los deleites temporales. Desta consideración me nació un temor, representándoseme cómo en la muerte todos mis amigos mundanos y todas mis joyas y todos mis passatiempos me han de dexar sola en poder y compañía de aquellos viles y hambrientos gusanos, que han de comer aquellas mis delicadas carnes, que yo con tanta curiosidad regalava.*¹⁸

Nous remarquerons qu'une image aussi rudimentaire et allégorique peut permettre à elle seule de développer la peur chez un individu, le cadavre renvoyant, pour le chrétien, à son propre devenir inéluctable. Par l'image, la mort, subite et immanquable, se fait de plus en plus terrestre et se rapproche plus que jamais des vivants : elle est donc de moins en moins intangible, la vision du squelette en putréfaction matérialisant à la fois les peurs des individus et la réalité universelle du cadavre. En ce sens, ce nouveau rapport à la dernière heure s'assimile

¹⁵ *Ibid*, p. 262.

¹⁶ Cf. Pierre CIVIL, « Le squelette et le cadavre : aspects iconographiques de la peur de la mort en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles », in : Augustin REDONDO (dir.), *op. cit.*, p. 33-51, p. 36.

¹⁷ *Ibid*.

¹⁸ Francisco de MONZÓN, *Norte de Ydiotas compuesto y revisto por el Doctor Francisco de Monzón. A donde se trata de un exercicio muy spiritual y provechoso*, Lisboa : Ioannes Blavio de Colonia, 1563, folios 9-10.

au concept de « *mors certa, hora certa sed ignota* » théorisé par Vladimir Jankélevitch¹⁹, et qui fait de la mort un événement certain et angoissant pour lequel l'homme n'a d'autre choix que de patienter et se repentir dans la peur.



Figure 97 : Représentation de la Mort, in : Francisco de MONZÓN, *Norte de Ydiotas*, compuesto y reuisto por el doctor Francisco de Mõçon, a donde se trata vn exercicio muy spiritual y prouechofo, Lisboa : Ioannes Blauio de Colonia, 1563, Declaracion de la segunda hoja, *De las penalidades que la Muerte trae consigo*, fol. 9, conservé à la Bibliothèque nationale d'Espagne, Madrid.

Ce sentiment d'attente troublée de la mort s'exprimera à travers les arts tout au long du Siècle d'or, prolongeant l'angoisse médiévale de l'homme quant à sa propre fin. Progressivement, des thèmes analogues aux Danses de la mort littéraires apparurent en Espagne, comme nous l'avons déjà évoqué avec *Las Cortes de la Muerte* de Micael de

¹⁹ Vladimir JANKÉLÉVITCH, *op. cit.*, p. 154.

Carvajal : parmi ces œuvres, nous pouvons citer la *Farsa llamada Danza de la Muerte* de Juan Alonso de Pedraza (1551), la *Farsa de la Muerte* de Diego Sánchez de Bajadoz, l'*auto sacramental* de *Las Cortes de la Muerte* attribué à Lope de Vega (et potentiellement influencée par la pièce de Carvajal²⁰), ainsi que l'*Entremés cantado de la Muerte* par Luis Quiñones de Benavente.

La *Farsa* de Pedraza, *a priori* composée pour être représentée lors du *Corpus Christi*, reprend l'héritage des Danses de la mort (notamment dans sa forme sociale), prolongeant la tradition médiévale du genre, telle qu'elle apparut dans la péninsule Ibérique avec *La Dança general* au XIV^e siècle. Les trois premiers personnages de l'œuvre de Pedraza sont le Pape, le Roi et la Dame, commettant tous un péché, qu'il soit de superbe, de pouvoir, de gloire ou bien de beauté²¹. Le berger, La Raison, La Colère et L'Entendement complètent la liste des protagonistes de la *farsa*. Dans cet *auto*, la dimension démocratique et égalisatrice de la Mort demeure inchangée par rapport aux œuvres qui ont précédé le genre, comme l'indique le personnage funeste lorsqu'il s'adresse au berger :

« (soy) la Muerte, que nunca reposa,
Haciendo al más grande igual al menor,
Yo hago qu'el Papa, el Rey, el Señor,
Vengan a ser iguales á ti. » (Scène VIII)²²

Nous l'avons analysé avec la pièce de Micael de Carvajal : si les œuvres que nous venons de mentionner ravivent le thème médiéval des Danse de la mort, elles font preuve d'une sensibilité propre à leur époque de création. Chez Lope de Vega, l'*auto* de *Las Cortes de la Muerte* représente une peine morale extrêmement poussée, dans ce que le spécialiste du Siècle d'or espagnol Pedro Ruíz Pérez considère comme une inspiration baroque²³. Chez Lope, La Mort, « *vestida de esqueleto, con guadaña en la mano* »²⁴, est accompagnée dans sa cour par Le Péché, La Folie, Le Temps, L'Enfant-Jésus, L'Ange gardien, Le Diable, L'Envie, et Le Dieu qu'on appelle Cupidon. Nous remarquerons que la composition des personnages n'a plus rien

²⁰ Cf. *supra*, II, 2.5.

²¹ Juan Alonso de PEDRAZA, *Farsa llamada Danza de la muerte* (XVI^e siècle), reprod. in : Eduardo GONZÁLEZ PEDROSO (ed.), *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, Madrid : M. Rivadeneyra, 1865, p. 41-46.

²² *Ibid*, Esc. VIII, p. 44.

²³ Pedro RUÍZ PÉREZ, « El trasmundo infernal, desarrollo y función de un motivo dramático en la Edad Media y los Siglos de Oro », in : *Criticón*, 1988 (44), Toulouse : Université de Toulouse - Le Mirail (Institut d'Études hispaniques et hispano-américaines), p. 75-109, p. 102.

²⁴ Félix Lope de VEGA Y CARPIO, *Las Cortes de la Muerte* (XVI^e – XVII^e siècle), Barcelona : Linkgua, 2012, p. 12.

de social, mais emprunte un chemin infiniment plus philosophique et humain : effectivement, l'originalité de cette pièce par rapport à l'esthétique des Danses est qu'elle met en scène l'homme seul devant la mort, égaré par l'horreur du temps qui passe²⁵, ce qui en fait une œuvre tout à fait caractéristique de l'esprit de la Renaissance, car plaçant l'être humain au centre de la réflexion.

Au cours du Siècle d'or, nous pouvons constater qu'une sensibilité nouvelle se développe dans l'Espagne moderne avec l'art baroque, exaltation ostentatoire de la spiritualité catholique. La mise en évidence de la « *mors certa* » face au chrétien espagnol se diffuse particulièrement dans les arts graphiques de cette époque, l'utilisation de l'image constituant un vecteur pédagogique de peur particulièrement explicite et probant. Car le sentiment baroque met un point d'honneur à évoquer la fuite du temps, faisant de l'homme un être tragique qui n'a que peu de choses dont jouir durant sa vie terrestre. La représentation vaine des plaisirs et des choses de ce monde, amenés à disparaître au fil du temps et de la même façon que l'homme, sont un thème récurrent de la sensibilité baroque européenne. En Espagne, le thème des vanités trouve son origine dans la tradition médiévale²⁶, et reprend l'idée d'une allégorie de l'Ecclésiaste (Ec., 1 : 2) : « Vanité des vanités [...], vanité des vanités, tout est vanité »²⁷. S'exprime alors le vide, le désespoir de la vie²⁸, faisant s'adapter les mentalités péninsulaires à ce nouveau sentiment, comme le souligne le mot de Georges Pillement : « l'Espagnol se complaît dans la pensée de la mort et s'en délecte »²⁹.

L'exemple le plus marquant de l'importance des vanités dans l'Espagne moderne est sans conteste les deux œuvres de Juan de Valdés Leal, exécutées entre 1670 et 1672 pour l'Hôpital de la Charité de Séville : *In Ictu Oculi* (fig. 98) et *Finis Gloriae Mundi* (fig. 99). Les deux tableaux furent peints quelques années après un contexte de crise particulièrement difficile : en effet, entre 1648 et 1649, une vague de peste bubonique apparue à Valence ravagea le sud de l'Espagne et la cité andalouse ; la situation fut si éprouvante que plus de 60 000 personnes furent emportées par l'épidémie (soit la moitié de la population au milieu du XVII^e siècle).

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Enrique VALDIVIESO, *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid : Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, p. 26.

²⁷ *La Sainte Bible, op. cit.*, Ancien Testament, Ec., 1 : 2, p. 545

²⁸ Georges PILLEMENT et Nadine DANILOFF, *La sculpture baroque espagnole*, Paris : Albin Michel, 1945, p. 119.

²⁹ *Ibid.*

Les deux œuvres forment un incroyable ensemble artistique de réflexion sur la mort et sur les vanités terrestres. Nous remarquerons que le titre *In Ictu Oculi* renvoie directement au verset de la résurrection des morts avant le Jugement dernier, dans la Première épître de saint Paul aux Corinthiens (I Co., 15 : 51-56) :

51. Voici, je vous dis un mystère : nous ne mourrons pas tous, mais tous nous serons changés,
52. en un instant, en un clin d'œil, à la dernière trompette. La trompette sonnera, et les morts ressusciteront incorruptibles, et nous, nous serons changés.

53. Car il faut que ce corps corruptible revête l'incorruptibilité, et que ce corps mortel revête l'immortalité.

54. Lorsque ce corps corruptible aura revêtu l'incorruptibilité, et que ce corps mortel aura revêtu l'immortalité, alors s'accomplira la parole qui est écrite : La mort a été engloutie dans la victoire.

55. O mort, où est ta victoire ? O mort, où est ton aiguillon ?

56. L'aiguillon de la mort, c'est le péché, et la puissance du péché, c'est la loi.³⁰

C'est donc toute la croyance chrétienne en la corruptibilité du corps par rapport à l'immortalité de l'âme qui se retrouve sublimée par la technique de Juan de Valdés Leal. La pérennité de ce concept dans la mentalité hispano-chrétienne de l'époque moderne nous montre une certaine prolongation de l'obsession manifeste pour le trépas, au-delà de la période médiévale. L'insistance sur le fait que le corps n'est rien est proportionnelle au besoin de rappeler le salut de l'âme de chaque chrétien avant la mort.

La *vanitas* de Valdés Leal représente la Mort sous les traits d'un squelette imposant, portant avec lui un cercueil et une faux comme attributs ; cette dernière peut également renvoyer au péché, à savoir l'aiguillon de la mort décrit dans la Première épître de Paul aux Corinthiens. En guise de *memento mori*, l'inscription *In ictu oculi* est signalée par la Mort, pour souligner au spectateur aussi bien le caractère soudain et brutal de sa propre venue, mais avant toute chose, de la fin des temps. En pointant du doigt l'inscription, le squelette éteint une bougie, signifiant la perte de lumière et donc, de vie.

³⁰ *La Sainte Bible, op. cit.*, Nouveau Testament, I Co., 15 : 51-56, p. 167-168.



Figure 98 : Juan de VALDÉS LEAL, *In Ictu Oculi*, hôpital de la Sainte Charité, Séville, Andalousie, 1670-1672.



Figure 99 : Juan de VALDÉS LEAL, *Finis Gloriarum Mundi*, hôpital de la Sainte Charité, Séville, Andalousie, 1670-1672.

Plus qu'une peur individuelle, le tableau provoque une réflexion sur le Jugement universel, qui n'épargne aucun être humain. Le caractère omnipotent de la Mort est renforcé par le globe terrestre littéralement piétiné par le cadavre, comme s'il essayait son emprise sur le monde physique. La Mort est debout sur un amas ostentatoire de richesses et de symboles reflétant la gloire de la vie terrestre : nous y distinguons des armes, des bijoux, une mitre, des casques, une armure et des couronnes. Autant d'effets personnels qu'aucun individu n'emportera avec lui une fois son heure venue : ni le pouvoir, ni l'influence ni le succès ne pourront exister après le Jugement dernier.

Le deuxième tableau, *Finis Gloriarum Mundi*, exprime sensiblement la même idée, mais représente la mort en tant que réalité biologique et spirituelle, et non l'idée de la Mort comme personnage de la fin des temps. Il est probable que le titre de l'œuvre fasse écho au Psaume 49 du livre des Psaumes, qui s'adresse à « vous tous, habitants du monde, Petits et grands, Riches

et pauvres ! » (Ps., 49 : 2-3)³¹. Les versets suivants semblent avoir inspiré la composition de Valdés Leal :

7. Ils ont confiance en leurs biens, Et se glorifient de leur grande richesse.
8. Ils ne peuvent se racheter l'un l'autre, Ni donner à Dieu le prix du rachat.
9. Le rachat de leur âme est cher, Et n'aura jamais lieu ;
10. Ils ne vivront pour toujours, Ils n'éviteront pas la vue de la fosse.
11. Car ils la verront : les sages meurent, L'insensé et le stupide périssent également, Et ils laissent à d'autres leurs biens,
12. Ils s'imaginent que leurs maisons seront éternelles, Que leurs demeures subsisteront d'âge en âge, Eux dont les noms sont honorés sur la terre.
13. Mais l'homme qui est en honneur n'a point de durée, Il est semblable aux bêtes que l'on égorge.
14. Telle est leur voie, leur folie, Et ceux qui les suivent se plaisent à leurs discours. – Pause.
15. Comme un troupeau, ils sont mis dans le séjour des morts, La mort en fait sa pâture ; Et bientôt les hommes droits les foulent aux pieds, Leur beauté s'évanouit, le séjour des morts est leur demeure.
16. Mais Dieu sauvera mon âme du séjour des morts, Car il me prendra sous sa protection. – Pause.³²

Afin de mieux illustrer l'idée que la mort est universelle, et que quiconque terminera dans la fosse, en dépit de la gloire et des richesses, Valdés Leal détaille explicitement le processus de décomposition d'un cadavre : trois morts sont visibles, symbolisant chacun un stade de putréfaction différent. Au premier plan, nous observons un évêque presque entièrement décharné, le peu de peau qui lui reste étant de couleur verte, marque d'altération physique avancée. Un noble se tient à droite, mais de dos : la seule chose que nous pouvons discerner, c'est que sa peau est totalement brunie, étape supplémentaire dans la corruption. Enfin, en arrière-plan, se trouve un squelette parfaitement décomposé : son rang social est donc impossible à déterminer, mais il est fort probable qu'il s'agisse d'un membre de la noblesse ou du clergé, le tableau renforçant l'idée que la mort emporte avec elle les gloires de ce monde. Aux pieds du cadavre sont entassés des ossements et des crânes, allégorie de la poussière à laquelle tous les êtres humains retourneront, sans exception. Une chouette, symbole de nuit et de mort³³, contemple le spectateur, alors qu'une chauve-souris, animal tout aussi négatif³⁴, survole le mur de gauche. Au centre de la scène, tenu par la main du Christ, nous voyons la balance de la pesée des âmes.

Sur le fléau de gauche sont mesurés un cœur obscur ainsi que sept animaux présentés sous des traits particulièrement menaçants : un porc, un bouc, un chien, un paon, un rat et un

³¹ *La Sainte Bible, op. cit.*, Ancien Testament, Ps., 49 : 2-3, p. 468.

³² *Ibid*, Ps., 49 : 7-16, p. 468.

³³ Michel PASTOUREAU, *Bestiaires du Moyen Âge* (1^{ère} éd. 2011), Paris : Éditions du Seuil, 2020, p. 168.

³⁴ *Ibid*, p. 173.

singe. Tous ces animaux sont empreints d'une forte négativité depuis de nombreux siècles dans l'Occident chrétien, et constituent donc des symboles diaboliques évidents. Le porc est l'animal impur par excellence³⁵, et il incarne à lui seul de nombreux vices de l'homme, comme la saleté, la glotonnerie, la luxure, la colère et la paresse³⁶. On le considère depuis l'Antiquité comme étant « l'animal intérieurement le plus semblable à l'homme »³⁷, et cette ressemblance anatomique a pu être interprétée comme une parenté comportementale avec l'être humain au Moyen Âge³⁸. À l'instar des représentations mentales que l'on se faisait du diable, le porc grogne et se voit donc associé au malin³⁹, de la même façon que le chien et l'âne⁴⁰. Le crapaud⁴¹ endosse également une image diabolique et orgueilleuse : il est associé à l'avarice, à la luxure, à la colère et à l'orgueil, car quand il s'exaspère, « il se gonfle, démesurément, comme font les vaniteux »⁴². Le bouc, bête infernale, représente la luxure⁴³, alors que le singe est considéré comme un animal démoniaque, tricheur et trompeur⁴⁴. Nous noterons ses traits grossiers que l'on peut confondre avec ceux d'un homme. Quant au paon, il est l'animal qui incarne le mieux la vanité dans ce bestiaire infernal, à la fois majestueux et laid⁴⁵. Michel Pastoureau le décrit ainsi :

Il symbolise l'homme fier qui dresse la tête mais qui est rempli de vergogne lorsqu'il s'aperçoit qu'il marche dans la fange de ses péchés.⁴⁶

Cette composition allégorique fait de l'homme pécheur un parfait animal, aussi vil que les bêtes monstrueuses imaginées par Valdés Leal. Le fait qu'ils soient sept est une référence directe aux péchés capitaux incarnés par chacun d'entre eux, mais *a priori* sans aucune désignation individuelle précise. Le message est clair, l'âme de celui qui s'éloigne du chemin du Christ ne vaut pas mieux que ces bêtes immondes. À l'inverse, le fléau de droite montre le cœur lumineux du Christ, placé sur des joyaux et un livre. À elles deux, les inscriptions sous

³⁵ *Ibid*, p. 121.

³⁶ *Ibid*, p. 122.

³⁷ *Ibid*.

³⁸ Michel PASTOUREAU, *op. cit* (2012), p. 44.

³⁹ Louis-Ferdinand Alfred MAURY, *Essai sur les légendes pieuses du Moyen-Âge, ou examen de ce qu'elles renferment de merveilleux*, d'après les connaissances que fournissent de nos jours l'archéologie, la théologie, la philosophie et la physiologie médicale, Paris : Librairie philosophique de Ladrance, 1843, p. 169.

⁴⁰ *Ibid*, p. 165.

⁴¹ Il se pourrait également que la créature en question soit un rat, animal tout aussi négatif.

⁴² Michel PASTOUREAU, *op. cit* (2020), p. 192.

⁴³ *Ibid*, p. 116.

⁴⁴ *Ibid*, p. 87.

⁴⁵ *Ibid*, p. 166.

⁴⁶ *Ibid*.

les fléaux de la balance indiquent « NIMAS » et « NIMENOS », soulignant que la justesse de l'âme peut être corrompue par les plus infimes péchés. L'opposition entre le bien et le mal est évidente, et même si le Jugement final n'épargne personne, seule la lumière du Christ permet à l'âme d'être sauvée.

Il est à noter que *In Ictu Oculi* et *Finis Gloriam Mundi* étaient des commandes de Miguel Mañara, frère majeur de la Confrérie de la Sainte Charité, et qu'elles avaient pour objectif de représenter de manière explicite une pensée précise aux yeux des plus démunis⁴⁷ : en d'autres termes, l'idée selon laquelle la Mort n'épargne personne. Le thème des vanités exprimé par Valdés Leal renforce le sentiment d'égalité mais surtout d'humilité devant la mort, concept intrinsèquement lié à la vertu que représente l'Hôpital de la Charité. Miguel Mañara décrivit la thématique commune des œuvres de la Confrérie de la Sainte Charité, dans un *Discurso de la verdad* publié à Séville en 1671. Si les œuvres de Valdés Leal se rapprochent d'une certaine esthétique du morbide, l'idée qu'a voulu représenter Miguel Mañara est tout aussi explicite :

*Es la primera verdad que ha de reinar en nuestros corazones: polvo y ceniza, corrupción y gusanos, sepulcro y olvido [...]. Si consideras los viles gusanos que han de comer este cuerpo y cuán feo y abominable ha de estar en la sepultura, y cómo esos ojos, que están leyendo estas letras, han de ser comidos de la tierra, y esas manos han de ser comidas y secas, y las sedas y galas que hoy tuviste se convertirán en una mortaja podrida, los ámbares en hedor, tu hermosura y gentileza en gusanos, tu familia y grandeza en la mayor soledad imaginable.*⁴⁸

Également, une toile du peintre flamand Ignacio de Ries (contemporain de Valdés Leal) attirera notre attention quant à l'esthétique baroque et à la prolongation des thèmes médiévaux liés à la mort : *El Árbol de la Vida* (fig. 100), réalisée en 1653 dans la chapelle de la Conception de la cathédrale de Ségovie. Le symbole de l'Arbre de vie, très fréquemment exploité durant la période médiévale – rappelons-nous le couvent de Sant Francesc de Morella⁴⁹, est réinterprété par le sentiment baroque espagnol.

⁴⁷ Enrique VALDIVIESO, *op. cit.*, p. 114.

⁴⁸ Miguel MAÑARA, *Discurso de la verdad*, quarta impresión, Madrid : Herederos de Antonio González de Reyes, 1671. Cité par Pierre CIVIL, *art. cit.*, p. 48.

⁴⁹ Cf. *supra*, I, 3.2.1.



Figure 100 : Ignacio de RIES, *El Árbol de la Vida*, chapelle de la Conception, cathédrale Santa María de Ségovie, Castille-et-León, XVII^e siècle.

Une fois de plus, le thème des vanités est totalement fondamental dans cette composition : au sommet de l'arbre, sur le feuillage, se tient un banquet mondain représentant des membres insoucians de la noblesse, attablés dans la plus évidente concupiscence, entre libertinage et gourmandise. À gauche et à droite de l'arbre, dans les cieux, peuvent se lire les deux inscriptions suivantes : « MIRA QUE TE AS DE MORIR / MIRA QUE NO SABES QUANDO », et « MIRA QUE TE MIRA DIOS / MIRA QUE TE ESTA MIRANDO ». L'avertissement fait intervenir le pouvoir de Dieu omnipotent, rappelant au spectateur l'adage de la « *mors certa, hora incerta* », comme pour lui intimier de ne pas s'abaisser à la soif des plaisirs terrestres. L'Arbre de vie est scié près de sa base, par la Mort incarnée par un squelette faucheur. Nous pouvons également observer un démon qui tire l'arbre à lui, essayant d'entraîner la chute physique et donc spirituelle depuis les entrailles enflammées de la terre. À nouveau, nous constatons que la Mort n'est autre que le bras armé du diable, n'existant que parce que le péché est répandu parmi les hommes. Face à elle et en parfaite opposition se trouve le Christ, tenant un marteau et s'appêtant à sonner la cloche placée en haut du tronc, au moment où l'arbre viendrait à chuter, et emportant avec lui les pécheurs qui se livrent à une orgie. Le Christ a le visage grave, et son expression est directement adressée aux libertins, comme pour les supplier de se tourner vers lui tant qu'ils le peuvent encore.

À la lumière de ces remarquables exemples artistiques et de cette spiritualité exaltante, nous pouvons remarquer que la peur de la mort dans la société espagnole moderne alla *crescendo*, engendrant des représentations de plus en plus explicites, non seulement d'un point de vue graphique (comme c'était le cas de l'art macabre médiéval), mais également dans le message, la forme se mettant au service du fond. Néanmoins, le but ne nous semble plus être exclusivement pédagogique : il témoigne également d'une prise de conscience de l'homme par rapport à sa condition, et l'esthétique baroque sublime cette attitude de résignation face à la mort. En ce sens, nous considérerons que ce nouveau sentiment, magnifique reflet des angoisses et des préoccupations de son temps, exacerbe l'esthétique et les codes macabres, mais ne les remplace pas : les vanités susmentionnées sont un prolongement médiéval de l'art macabre, avec toutefois une morale plus didactique et plus intime, correspondant aux mentalités de l'époque.

Cette nouvelle sensibilité récupère totalement la pensée médiévale, en la rendant plus accessible à l'individu, la réflexion se voulant plus personnelle. D'autre part, il place l'humain face à son propre malheur symbolisé par un élément précis : la fuite du temps. Cette composante est celle qui diffère le plus de l'esthétique macabre, en ce que les Danses de la mort ou autres

représentations de l'époque médiévale se contentaient d'exposer explicitement et violemment la vision d'un corps décharné au spectateur. Dans l'art baroque, plus allégorique et sensoriel, la présence du squelette ne rappelle plus seulement l'éternité de la mort et la vacuité du corps pourri : plus qu'un simple *memento mori*, elle souligne également l'infinie tristesse et le désespoir d'une mauvaise mort, non-préparée, en désaccord avec l'exemple du Christ. L'homme n'a alors d'autre choix que de se rappeler qu'il est né pour mourir, mais que ses propres choix peuvent lui éviter le soulagement d'une mort paisible et juste.

Alors que l'image macabre se répand de manière spectaculaire en Europe, l'art baroque devient, lui, le miroir de la pensée de l'Espagne catholique, au contraire d'autres pays où le courant se développera en moindre proportion : logiquement, les pays protestants n'adhèrent que peu à cette esthétique nouvelle et grandiloquente. En outre, l'art baroque a ceci de fondamental qu'il s'est considérablement illustré en Nouvelle-Espagne, et la dure réalité qu'il exprime, avec une douloureuse exagération de la misère de l'homme, aura de nombreuses conséquences sur les représentations de la mort dans le Royaume du Mexique, comme nous le verrons à présent.

1.2. Représentations de la mort dans la Nouvelle-Espagne post-Conquête

En Nouvelle-Espagne, au bouleversement de la Conquête avait succédé l'étape du syncrétisme religieux, que nous avons analysée dans la partie précédente : en quelques décennies, les autochtones avaient adopté les codes chrétiens, leurs enseignants évangélistes utilisant leurs propres concepts mésoaméricains anciens pour pouvoir au mieux pénétrer leurs âmes et répandre la doctrine chrétienne. Nous avons déterminé que la représentation de la mort syncrétique prenait alternativement des aspects mésoaméricains et chrétiens, dans une sorte de mariage des cosmovisions qui permettait la compréhension du monde de l'Autre. Analysons, à présent, les traces qu'a laissées ce métissage spirituel sur les représentations de la mort.

1.2.1. L'apport des Jésuites à la vision de la mort syncrétique

Fruit de l'évangélisation massive, la période du syncrétisme ne correspond qu'à une part infime dans la chronologie de la Nouvelle-Espagne : nous considérerons que cette époque de transition ne dura que de 1523 à 1572, de l'arrivée des premiers frères missionnaires franciscains sur le sol mexicain jusqu'à la venue d'un nouvel Ordre religieux avec la Compagnie de Jésus. C'est ce que Robert Ricard appela la « période primitive » de l'histoire de l'Église mexicaine⁵⁰. À partir de ce moment-là, les bases de la politique religieuse de la Vice-royauté s'établirent en suivant ces principes : « *una fe única sujeta al control de la Iglesia católica, pero bajo las órdenes del monarca hispánico con sede en Castilla y con una injerencia mínima del papado* »⁵¹. Nous voyons bien la relation entre l'Église de Nouvelle-Espagne et la Couronne de Castille, plus importante encore que la papauté.

L'important pouvoir concédé aux Ordres évangélisateurs faiblit progressivement dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, jusqu'à la convocation du troisième Concile Provincial mexicain en 1585 qui ordonna de nouvelles mesures capitales pour les institutions ecclésiastiques de Nouvelle-Espagne, bien que celles-ci ne fussent effectives qu'à partir de 1622⁵². Parmi ces changements, l'assemblée décida d'une organisation nouvelle, centrée sur les villes, et décida d'une priorité donnée aux évêques quant à l'administration religieuse⁵³. Ainsi, l'assujettissement du clergé régulier à l'autorité épiscopale marqua une profonde transformation de la religiosité *novohispana*, pour deux raisons : les mentalités divergentes entre clergé régulier et séculier, ainsi que le rapport complexe de la population native aux autorités religieuses, en comparaison avec le lien étroit que formait celle-ci avec les frères mendiants dans les premières années après la Conquête.

Dans ce contexte de changement, les disciples de saint Ignace allaient s'établir en Nouvelle-Espagne avec une pédagogie nouvelle. En effet, l'Ordre de la Compagnie de Jésus était une congrégation très jeune au moment de son arrivée au Nouveau Monde : l'Ordre fondé par Ignace de Loyola fut approuvé par le pape Paul III en 1540⁵⁴, soit seize ans après l'arrivée des Franciscains en Nouvelle-Espagne, et leur présence fut déterminante pour l'histoire *novohispana*, comme l'explique Robert Ricard :

⁵⁰ Robert RICARD, *op. cit.*, p. VIII.

⁵¹ Antonio RUBIAL GARCÍA, *El cristianismo en Nueva España. Catequesis, fiesta, milagros y represión*, México : Fondo de Cultura Económica ; Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, p. 124.

⁵² *Ibid.*, p. 137.

⁵³ *Ibid.*, p. 138.

⁵⁴ Estebán PALOMERA, *La obra educativa de los jesuitas en Guadalajara, 1586-1986: vision histórica de cuatro siglos de labor cultural*, Guadalajara : Instituto de Ciencias ; México : Universidad Iberoamericana, 1986, p. 6.

Les Jésuites apportent un esprit distinct et des préoccupations propres : sans laisser de côté les indigènes, la Compagnie se consacrera spécialement, en Nouvelle-Espagne, à l'éducation et l'affermissement spirituels de la société créole, que les religieux mendiants avaient un peu négligée, et au relèvement du clergé séculier, dont le niveau était fort médiocre.

En ce sens, l'activité des fils de saint Ignace contribuera à préparer la sécularisation progressive des paroisses indiennes, et par conséquent l'élimination des Ordres primitifs, obligés d'abandonner le ministère pour se retirer dans leurs couvents ou entreprendre l'évangélisation de lointaines régions encore païennes.⁵⁵

Cet esprit d'ouverture qu'incarnaient les Jésuites leur permit d'asseoir aisément leur influence en Nouvelle-Espagne. L'idéologie de la Compagnie, ni fermée ni contemplative, était avant tout altruiste et se devait d'être un exemple constant pour la société⁵⁶, en accordant une place capitale à l'enseignement et l'éducation, tous les membres fondateurs de l'Ordre étant des universitaires⁵⁷. En ce sens, la Compagnie de Jésus fit alors office de passerelle entre un clergé régulier à l'influence décadente et le corps ecclésiastique de la Vice-royauté : l'éducation catéchistique remplaça ainsi l'entreprise de prédication émané de la Conquête, avec les éléments de syncrétisme que celle-ci avait engendrés. Et la spiritualité qu'elle enseignait allait également contraster avec ce que les autochtones connaissaient jusqu'alors.

Nous connaissons un exemple de représentation de la mort, réalisée à des fins pédagogiques en contexte jésuite, dans l'ancien couvent de San Francisco Javier de Tepotzotlán. Le village, situé à une quarantaine de kilomètres au nord de Mexico, fut évangélisé par les missionnaires franciscains dans un premier temps, mais ce sont les disciples de saint Ignace qui développèrent davantage la localité⁵⁸. Arrivés en 1580, ils se chargèrent d'apprendre l'otomi, le nahuatl et le mazahua pour poursuivre l'entreprise d'évangélisation auprès de la population locale⁵⁹ ; la même année, ils bâtirent le collège-noviciat, en vue d'une préparation des jeunes *novohispanos* au sacerdoce, mais également pour d'autres missions d'enseignement religieux donné en langues autochtones⁶⁰. La pièce dont nous disposons est un *ars moriendi* particulièrement complet (fig. 101), probablement réalisé au cours du XVII^e siècle, à en juger par la technique très européenne et qui s'éloigne de l'art caractéristique du syncrétisme post-Conquête.

⁵⁵ Robert RICARD, *op. cit.*, p. IX.

⁵⁶ Pilar GONZALBO AIZPURU, *La educación popular de los jesuitas*, México : Universidad Iberoamericana, 1989, p. 54.

⁵⁷ Estebán PALOMERA, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁸ María del Consuelo MAQUIVAR, *Los retablos de Tepotzotlán*, México : SEP : Instituto Nacional de Antropología e Historia : Museo Nacional del Virreinato, 1976, p. 15.

⁵⁹ Alma MONTERO ALARCÓN, *Jesuitas de Tepotzotlán: la expulsión y el amargo destierro*, México : Plaza y Valdés : INAH, 2009, p. 18.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 15.



Figure 101 : *Ars moriendi*, ancien collège jésuite de San Francisco Javier, Tepotzotlán, État de México, probablement XVII^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

La première chose qui nous interpellera est l'emplacement de cet *ars moriendi* : il est situé dans l'entrée du collège, à la vue de ceux qui y pénètrent, à quelques mètres de la porte principale. Ce choix s'explique très vraisemblablement par la vocation éducative de la Compagnie de Jésus, voulant s'assurer que leur message de foi serait bien compris et bien rappelé par ses disciples. En ce sens, cette fresque fonctionne comme un *memento mori* en même temps qu'une mise en garde de la mauvaise mort.

La scène représente un moribond assisté par un prêtre avant l'extrême-onction : alors que ce dernier lui montre l'apparition de la Vierge Marie sous ses yeux, la Mort se tient derrière le lit du malade, inquiétante : elle porte une faux, et la contorsion de son sourire renforce sa cruauté. Le reste de la composition suit la tradition des *artes moriendi*, à savoir l'illustration de la lutte entre le bien et le mal : ici, elle est matérialisée par saint Michel terrassant le diable, à la chevelure de serpents : sans doute une volonté de renforcer la symbolique chrétienne de cet animal, aux antipodes de son rôle dans les anciennes croyances mésoaméricaines (synonyme

d'intelligence et de sagesse et lié à Quetzalcóatl⁶¹. L'archange montre du doigt la figure du Christ en croix, modèle universel pour accéder à la vie éternelle. Notons enfin qu'à gauche de la fresque se tient une femme en pleurs, ainsi qu'un enfant au centre : ce choix semble expliquer la douleur du deuil – plus difficilement supportable si l'âme du défunt est corrompue – et l'importance de la transmission des valeurs chrétiennes.

Malgré la présence de la Mort en cadavre grimaçant, une certaine sérénité se dégage de cette fresque, en ce qu'elle explique tout à fait pédagogiquement la puissance inébranlable du bien face aux forces du mal : la mort n'est pas à craindre si l'on vit en bon chrétien, et cette cour céleste rassurante est là pour rappeler au spectateur la nécessité de bien vivre afin de « bien mourir ». Cette préoccupation était essentielle aussi bien pour les ecclésiastiques que pour leurs disciples. Nous savons que les *artes moriendi* hérités de la tradition médiévale européenne continuaient à se diffuser en Nouvelle-Espagne tout au long du XVII^e siècle, parfois rédigés en langue mexicaine⁶² pour assurer une meilleure diffusion parmi les autochtones, y compris ceux qui n'étaient pas éduqués.

Nous pouvons avancer une hypothèse de datation de cet *ars moriendi* en le mettant en relation avec une épidémie qui frappa Tepotzotlán en 1607⁶³, quelques années après l'implantation des membres de la Compagnie de Jésus dans la région. Plus de 900 natifs périrent, tel que le narra le père jésuite Francisco Javier Alegre un siècle après :

*A estos espirituales ejercicios añadieron los padres, y aun los hermanos novicios, otros de caridad y misericordia con los indios, entre quienes, singularmente otomites, se estendió poco despues una epidemia que dió mucha materia á su fervor. En casa se les preparaba el alimento y medicinas que salían á repartir los novicios, miéntras los padres (á cuyo cuidado estaba ya desde el año 1602 la administración de aquel partido), se ejercitaban en sacramentar y ayudar los enfermos.*⁶⁴

Aussi la Compagnie de Jésus prit-elle le relais des missionnaires de la Conquête, face à une population qui avait déjà reçu une première idée du christianisme. Nous expliquerons ultérieurement l'influence de la mentalité jésuite sur la pensée chrétienne *novohispana*, ainsi que la singularité de leur apport à l'image de mort.

⁶¹ Miguel LEÓN-PORTILLA, *op. cit* (1968), p. 7.

⁶² Cf. Irma CONTRERAS GARCÍA, « Bibliografía catequística mexicana del siglo XVII », in : *Boletín*, Segunda época, 1988, número 2, México : Universidad Nacional Autónoma de México, p. 61-107.

⁶³ Francisco Javier ALEGRE, *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva España* (XVIII^e siècle), que estaba escribiendo el P. Francisco Javier Alegre al tiempo de su espulsión, publicala para probar la utilidad que prestará a la América mexicana la solicitada reposición de dicha compañía, edición de Carlos María BUSTAMANTE (ed.), tomo I, México : Imprenta de J. M. Lara, 1841, p. 445-446.

⁶⁴ *Ibid*, p. 445.

1.2.2. Progression de l'image graphique de la mort *novohispana*

En ce début de XVII^e siècle, l'image graphique de la mort va se standardiser peu à peu en Nouvelle-Espagne, apparaissant dans des ouvrages de théologie ou des traités de médecine. Nous pouvons trouver une autre représentation de la Mort anthropomorphe en contexte jésuite, sur le frontispice d'un ouvrage d'oraison funéraire en l'honneur du père Antonio Arias (fig. 102), disparu en 1603 et dont le cadavre fut exposé peu après l'inauguration à Mexico du Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo⁶⁵. Cette gravure fait état de l'aspect particulièrement rudimentaire de la mort, ramenée à une simple idée universelle, et toujours selon des codes européens.

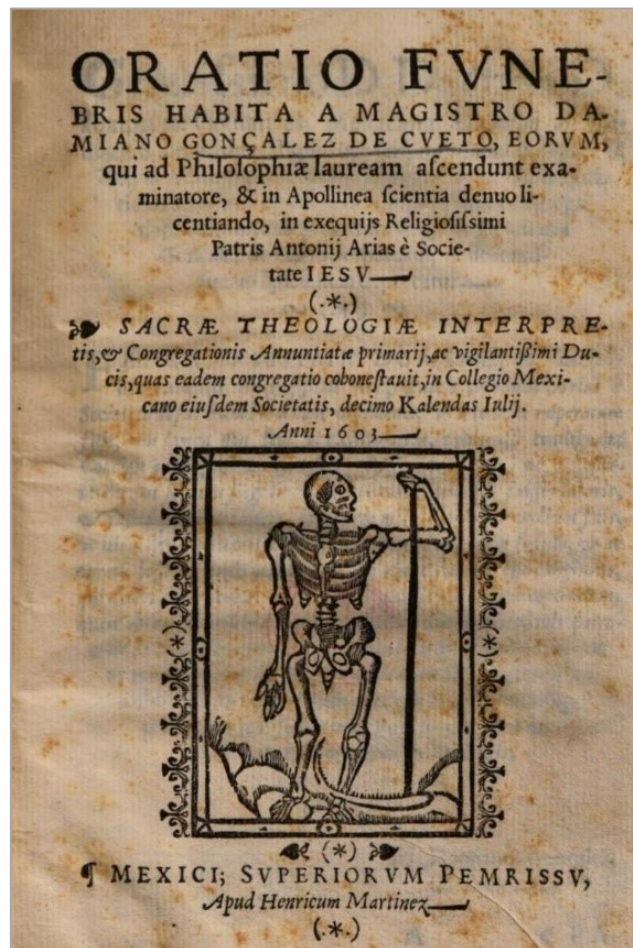


Figure 102 : Frontispice, Damiano GONZÁLEZ DE CUETO, *Oratio funebris habita a magistro Damiano Gonçalez de Cueto... in exequiis... patris Antonii Arias...*, México : Enrico Martínez, 1603, conservé à la British Library, Londres.

⁶⁵ *Ibid*, p. 408-409.

Nous disposons d'un exemple remarquable au sujet de l'évolution des représentations de la mort durant la Vice-royauté, avec les *Anales indígenas* du quartier de San Juan del Río de Puebla de los Ángeles⁶⁶. Ces annales contiennent une histoire chronologique de Puebla, retraçant l'ensemble des dates et des événements importants survenus entre 1610 et 1692 dans la cité des Anges de Nouvelle-Espagne. La chronique est entièrement rédigée en nahuatl, ce qui laisse penser que l'auteur serait un autochtone familier de l'église de San Juan del Río⁶⁷, division nahua de la ville, à l'époque. L'originalité des *Anales* de San Juan del Río est qu'elles ont été récupérées un siècle plus tard par don Joaquín Alexo Meabe, qui en réalisa une traduction en castillan et une transcription en 1797 : il en fut de même pour les illustrations explicatives qui jalonnent le texte, chaque dessin représentant un élément bien précis de la chronologie de Puebla (événements politiques, décès de personnages illustres, phénomènes météorologiques, etc...), créant alors une version bilingue nahuatl – castillan et modernisée du manuscrit d'origine⁶⁸.

Ainsi, s'agissant d'une chronique, la question de la mort est omniprésente tout au long de ce manuscrit. L'auteur autochtone utilise des crânes pour signifier le décès d'un personnage, affublant ceux-ci d'un signe distinctif permettant d'identifier le mort. Il est très probable que les dessins de la chronique aient servi à narrer l'histoire de la cité de Puebla de los Ángeles à des autochtones ne sachant lire. Comme nous pouvons le constater, l'aspect graphique de la mort connaît une évolution entre la version du XVII^e siècle et sa transcription du XVIII^e siècle, passant de traits encore mésoaméricains à des caractéristiques beaucoup plus européennes (figs. 103, 104, 105 et 106).

⁶⁶ Archivo del Venerable Cabildo Catedralicio Metropolitano de Puebla, Puebla de Zaragoza : Papeles Varios, Tomo 6 : *Anales indígenas del barrio de San Juan del Río de la Puebla de los Ángeles que comprenden los años 1610-1692*, XVII-XVIII^e siècles.

⁶⁷ Celia SALAZAR EXAIRE, « Formas de violencia en la Puebla del siglo XVII, a la luz de los *Anales* del Barrio de San Juan del Río », in : *Antropología (Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia)*, 2005, n° 78, nueva época, abril-junio, México : INAH, p. 3-11, p. 4.

⁶⁸ Nous précisons ci-après *Anales I* et *Anales II* pour différencier le manuscrit d'origine de son augmentation ultérieure. L'illustration succède toujours au texte.



Figure 103 : Année 1625, relatant une éclipse et la mort de l'évêque Don Alonso de la Mota, comparaison *Anales I* (haut) et *Anales II* (bas), Archivo del Venerable Cabildo Catedralicio Metropolitano de Puebla, Puebla de Zaragoza : Papeles Varios, Tomo 6 : *Anales indígenas del barrio de San Juan del Río de la Puebla de los Ángeles que comprenden los años 1610-1692*, XVII-XVIII^e siècles, I, fol. 2 ; II, fol. 3 (clichés de l'auteur de cette thèse, en collaboration avec Gustavo Mauleón Rodríguez).



Figure 104 : Année 1633, relatant une épidémie appelée « chichimeco », comparaison *Anales I* (haut) et *Anales II* (bas), Archivo del Venerable Cabildo Catedralicio Metropolitano de Puebla, Puebla de Zaragoza : Papeles Varios, Tomo 6 : *Anales indígenas del barrio de San Juan del Río de la Puebla de los Ángeles que comprenden los años 1610-1692*, XVII-XVIII^e siècles, I, fol. 4 ; II, fol. 5 (clichés de l’auteur de cette thèse, en collaboration avec Gustavo Mauleón Rodríguez).



Figure 105 : Année 1665, relatant la mort du roi Philippe IV d'Espagne, comparaison *Anales I* (haut) et *Anales II* (bas), Archivo del Venerable Cabildo Catedralicio Metropolitano de Puebla, Puebla de Zaragoza : Papeles Varios, Tomo 6 : *Anales indigenas del barrio de San Juan del Río de la Puebla de los Angeles que comprenden los años 1610-1692*, XVII-XVIII^e siècles, I, fol. 10 ; II, fol. 16 (clichés de l'auteur de cette thèse, en collaboration avec Gustavo Mauleón Rodríguez).

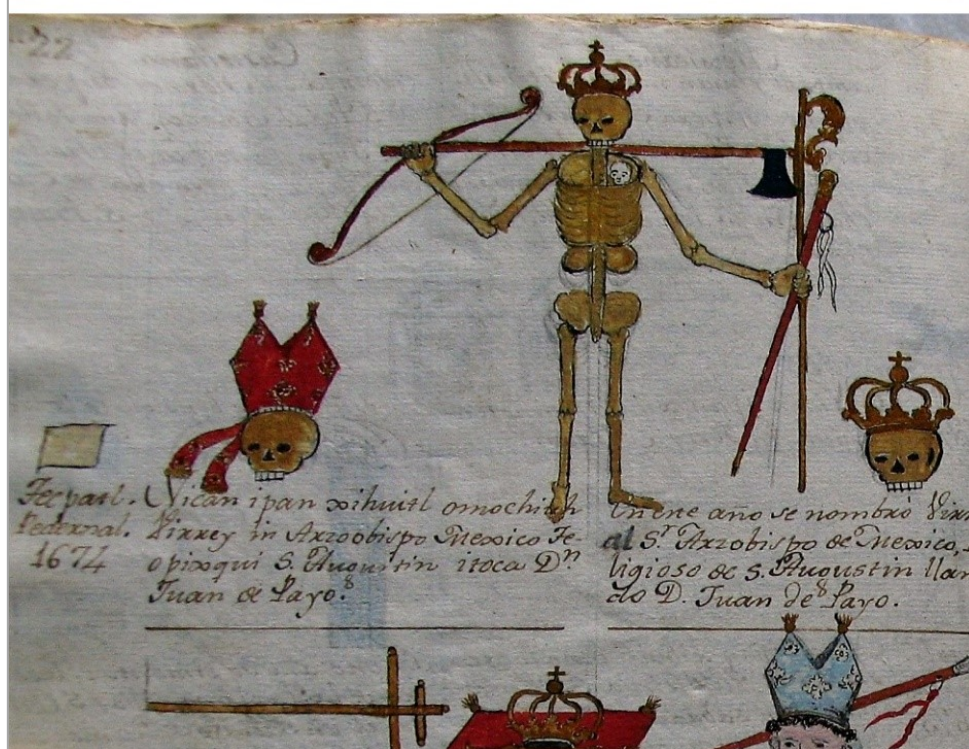
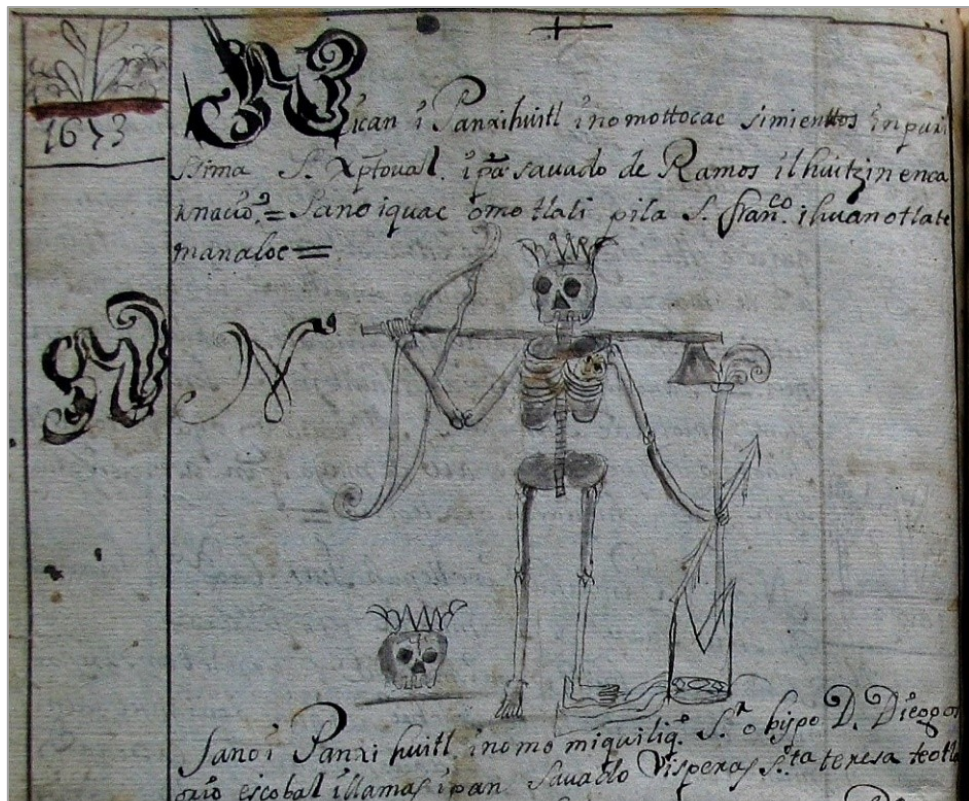


Figure 106 : Année 1673, relatant la mort de l'évêque Diego Osorio de Escobar, et celle du vice-roi Pedro Nuño Colón de Portugal, comparaison *Anales I* (haut) et *Anales II* (bas), Archivo del Venerable Cabildo Catedralicio Metropolitano de Puebla, Puebla de Zaragoza : Papeles Varios, Tomo 6 : *Anales indígenas del barrio de San Juan del Río de la Puebla de los Ángeles que comprenden los años 1610-1692*, XVII-XVIII^e siècles, I, fol. 14 ; II, fol. 22 (clichés de l'auteur de cette thèse, en collaboration avec Gustavo Mauleón Rodríguez).

De nombreux éléments sont à noter, à la lumière de ces illustrations des *Anales* de San Juan del Río. La première chose est la grande fidélité de la transcription de 1797 par rapport au manuscrit du XVII^e siècle. D'un point de vue graphique, la Mort reste ce squelette grossièrement imparfait, presque naïf, censé signifier à lui seul le moment de la dernière heure. S'il est difficile de déterminer si don Joaquín Alexo Meabe a simplement voulu améliorer les illustrations, représentant la Mort à l'identique, nous pensons toutefois que les dessins auraient été quelque peu différents si une attitude face à la mort avait radicalement changé en l'espace d'un siècle. Nous remarquons une évolution assez franche des concepts et des formes entre l'expression artistique de l'auteur des *Anales* et la version de 1797. De fait, un siècle après le phénomène singulier que représenta le syncrétisme religieux en Nouvelle-Espagne, la représentation graphique de la Mort est totalement dépouillée de ses anciennes caractéristiques préhispaniques, l'art syncrétique post-Conquête ayant déjà substitué de nombreux codes esthétiques mexicains par la tradition graphique européenne. Nous considérerons qu'après le XVI^e siècle, dans l'iconographie *novohispana* aussi bien que dans les représentations mentales, la Mort a intégralement perdu son héritage mésoaméricain. En ce sens, elle est devenue un personnage quotidien, que n'importe quel chrétien peut s'approprier artistiquement pour l'évoquer.

Comme nous pouvons l'observer, dans les *Anales del barrio de San Juan*, le personnage squelettique n'est pas employé uniquement pour signifier le décès d'un personnage ; si elle n'est pas non plus la version cadavérique d'un vivant, la Mort, en squelette anthropomorphe, représente toujours l'idée du trépas à elle seule. Elle peut également traduire un épisode de mortalité importante : dans le récit de l'épidémie de *chichimeco* de 1633⁶⁹, elle revêt une couronne, une hache, un arc et des flèches (cf. fig. 104), symbolisant parfaitement le caractère tout-puissant de la Mort, à savoir une mort-chasserresse, venant sur terre pour emporter avec elle les moribonds.

Enfin, un détail de ces illustrations nous indique un élément fondamental du syncrétisme religieux de cette époque : la présence de l'âme au creux des ossements de la Mort, symbolisée par une tête d'enfant (cf. figs. 104, 105 et 106). Cette tradition d'exprimer l'immortalité de l'âme via un petit enfant est une résurgence de l'iconographie chrétienne médiévale⁷⁰. Or, cette allégorie est censée représenter le souffle de vie du défunt : dans ces illustrations, nous voyons

⁶⁹ Il s'agit vraisemblablement d'une épidémie de coqueluche, qui a été appelée « *tos chichimeca* » en Nouvelle-Espagne dès le XVI^e siècle. Cf. Elsa MALVIDO y Carlos VIЕСSA, « La epidemia de cocoliztli de 1576 », in : *Historias*, 1985, núm. 11, octubre-diciembre, México : Imprenta de Juan Pablos, p. 27-34, p. 27-34, p. 27.

⁷⁰ Adolphe-Napoléon DIDRON, *Iconographie chrétienne : histoire de Dieu*, Paris : Imprimerie royale, 1843, p. 472, note de bas de page 2.

le visage d'enfant recroquevillé dans la cage thoracique du squelette, près du cœur, comme si la Mort emportait avec elle l'âme de celui qu'elle avait saisi. Nous analyserons cette donnée comme une mauvaise interprétation de la doctrine chrétienne qui aurait été corrigée par le transcritteur, un siècle plus tard : en effet, dans la version transcrite de 1797 (cf. fig. 104), la Mort triomphante de l'épidémie de toux chichimèque n'a aucune âme avec elle, entre ses ossements, ce qui peut laisser penser que don Joaquín Alexo Meabe a vu dans cette représentation une allégorie de la mort collective, et non individuelle. Toutefois, notons qu'il est possible que l'auteur autochtone des *Anales* ait poursuivi la croyance mésoaméricaine selon laquelle les os contenaient l'âme⁷¹ : nous pensons que cette idée a, au contraire, permis aux autochtones de mieux assimiler la tradition médiévale de l'âme enfermée dans le corps.

En résumé, nous considérerons que l'image de la mort graphique commence à s'uniformiser en Nouvelle-Espagne autour du XVII^e siècle, et n'évoluera que peu sous la Vice-royauté, totalement chrétienne après avoir été dépourvue de ses caractéristiques préhispaniques. Les *Anales del barrio de San Juan*, bien que document isolé, nous paraît être une illustration probante de cette standardisation de l'image de mort, en ce qu'il est un exemple de représentation mentale chez un natif néo-chrétien. En outre, nous pouvons observer le développement iconographique des crânes, éléments qui, eux, sont à la croisée de l'esthétique mésoaméricaine et chrétienne : ces symboles s'emploient de manière spontanée et naturelle pour signifier la mort en tant qu'événement vécu de manière collective, et plus seulement en tant que concept ou entité anthropomorphe.

1.3. L'au-delà en Nouvelle-Espagne

À présent, nous savons qu'à chaque période de l'histoire correspond une attitude précise face à la mort, laquelle change au gré des évolutions humaines, sociales, mentales et spirituelles. Le cas de la Nouvelle-Espagne est particulièrement intéressant pour une raison bien déterminée : son socle culturel et spirituel est marqué par la réunion de deux types de « mort vécue »⁷², l'une hispano-chrétienne et l'autre mésoaméricaine. En conséquence, l'on

⁷¹ Cf. *supra*, p. 227.

⁷² Michel VOVELLE, *art. cit.*, p. 3.

n'appréhendait pas la dernière heure ni l'au-delà de la même façon en Espagne péninsulaire et en Nouvelle-Espagne, qui gardait une identité à part entière.

De même, les concepts de purgatoire et d'enfer, enseignés par les ecclésiastiques à la population tout au long du XVI^e siècle, vont acquérir des caractéristiques bien définies qui provoqueront un rapport particulier à l'au-delà chez les *Novohispanos*. Dans la société chrétienne post-médiévale que fut la Vice-royauté, l'existence humaine constituait une préparation à la vie éternelle. L'historienne mexicaine Gisela von Wobeser Hoepfner juge cette posture ambivalente :

*Por una parte, era el momento esperado, en el cual el alma se deshacía de las ataduras terrenales y podía llegar a la vida plena, en la gloria [...]. Por otra parte, la muerte se temía y se esperaba con dolor y angustia porque se entendía como castigo y estaba asociada al pecado, especialmente al deseo carnal.*⁷³

Cette ambiguïté était-elle le fruit d'une évolution progressive de deux sentiments opposés, ou simplement l'œuvre du temps qui change les mentalités ? Aussi répondrons-nous à cette question, en observant comment se préparait et comment se vivait la mort durant les deux siècles qui ont façonné la Vice-royauté, de même que le comportement social et spirituel face à l'inévitable au-delà.

1.3.1. Préparer la mort

L'appréhension individuelle de sa propre mort était un objectif chrétien à l'époque de la Nouvelle-Espagne, lequel devait impérativement s'atteindre de manière « juste », comme nous l'avons vu avec les enseignements des *artes moriendi*, toujours aussi indispensables pour la préparation spirituelle, après le XVI^e siècle. Dans les esprits, on accédait à la bonne mort par plusieurs sacrements fondamentaux, notamment l'extrême-onction. Quelques années après l'instauration de la Vice-royauté, l'évêque de Mexico Juan de Zumárraga insistait déjà fortement sur l'importance de ce sacrement dans ses « *Puntos que manda observar en su obispado* » :

⁷³ *Ibid.*

*Que mucho deve fer persuadida la veneracion y está costumbre de llevar el sanctissimo sacramento a los enfermos con aquella solemnidad y reverencia que sé requiere y que no se les deve dar licencia ligéramente para dezir misfa, para comulgar en fus casas, pués con mayor reverencia y devocion lo recibiran llevando lo de la yglesia, y con mucho mas provecho de la persona enferma.*⁷⁴

Comme à la fin de l'époque médiévale, le testament constituait également un acte incontournable pour quiconque voulait se garantir une mort saine. Plusieurs étapes se succédaient au cours de son élaboration via le scribe : tout d'abord, il fallait s'assurer que le malade entende bien, parle bien, et qu'il n'ait pas de jugement altéré ; puis, l'on appelait entre six à dix témoins qui ne devaient pas être des proches du moribond ; enfin, la parole de la personne agonisante ne devant être couverte par la présence d'autres personnes, il fallait éloigner celles-ci⁷⁵. Le testament était finalement lu par le scribe, qui pouvait s'adresser au moribond en des termes proches de ceux recueillis par le frère Alonso de Molina :

*Hermano mío {y si fuere muger} señora, este testamento que agora quereys hazer es pa remedio de vuestra alma y pa que no se maltrate ni des perdicie vuestra hazienda: y por tanto, os conviene que lo hagays como es justo, pues con esto os disponeys pa vuestra muerte.*⁷⁶

Pour s'assurer qu'il n'y ait aucun problème de compréhension entre le scribe et la personne qui préparait sa mort, les testaments étaient encore rédigés en castillan et en langue autochtone au début du XVII^e siècle. Nous possédons un exemple de testament *novohispano* de cette période, rédigé en nahuatl, avec l'acte pré-mortem réalisé en 1601 pour don Baltasar de San Juan. Ce dernier était un *alguacil de doctrina* (auxiliaire de doctrine) du village de Metepec, dans la Vallée de Toluca. Son testament fut rédigé par Baltasar de Vermúdez, qui indique le contenu de la bibliothèque du moribond⁷⁷, formée entre 1570 et 1600⁷⁸. L'historienne Nadine Béli Gand, responsable d'un article sur cette pièce importante, parle d'un véritable « miroir franciscain »⁷⁹ que constituaient les ouvrages de don Baltasar de San Juan, en ce qu'ils représentaient parfaitement la pensée qu'apportèrent les frères mineurs aux populations natives

⁷⁴ Archivo General de Indias, Sevilla : México, 336A, núm. 1: Cartas y expedientes de los arzobispos de México fray Juan de Zumárraga, fray Alonso de Montúfar y Pedro Moya de Contreras, vistos en el Consejo, 1540-1581, fol. 3.

⁷⁵ Alonso de MOLINA (O.F.M.), *Confesionario mayor en la lengua mexicana y castellana*, México : Antonio de Espinosa, 1569, fol. 58v.

⁷⁶ *Ibid*, fol. 59r.

⁷⁷ Nadine BÉLIGAND, « Lecture indienne et chrétienté : la bibliothèque d'un "alguacil de doctrina" en Nouvelle-Espagne au XVI^e siècle », in : in : *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1995, XXXI-2, Époque moderne, p. 21-72, p. 23.

⁷⁸ *Ibid*, p. 26.

⁷⁹ *Ibid*.

de Nouvelle-Espagne. Parmi cette liste, on retrouve – entre autres – des textes d’ordonnance, un sanctoral, des doctrines franciscaines, ainsi que le *Confessionario mayor* d’Alonso de Molina (cité *supra*) et un exemplaire nahuatl d’un *Contemptus mundi*⁸⁰, ces ouvrages hérités de la tradition médiévale étant encore très répandus au XVII^e siècle⁸¹. S’il nous est difficile de penser que cette bibliothèque est représentative de toutes les lectures des autochtones de l’époque, cette liste est, du moins, un exemple majeur de préoccupation pour la bonne mort, étape clé qui viendrait mettre fin aux choses futiles de ce monde (comme en témoigne le *Contemptus mundi* appelé à être lu par les natifs).

Par les testaments, les néo-chrétiens de Nouvelle-Espagne pouvaient obtenir un enterrement décent, selon une norme imposée par l’Église mexicaine⁸² (ce qui supposait, évidemment, un certain rang social de la part de celui qui prenait la démarche de rédiger ledit document). Le testament de don Baltasar de San Juan commence de la sorte :

*Y [ni]ca ynitocatzin yn tetatzin yhuan
yntepiltzin yhuan [espíritu] santo
nicpehualtia yn notestamento
maquimatican yn ixquichtin yn
quittazque ynin amatl ca yn nehuatl
notoca Baltasar de San Juan nican
nochan Metepec tlaxilacalpan
San Agustin nicchihua notestamento*

*mahuis mococohua nonacayo yece yn
[no]yollo yn notlalnamiquil[iz] yn
notlacaquia aquen ca ça huel pactica
auh nicchixtica yn [no]miquiztli
yn ayac huel quitlalcahuia yn ayac huel
yxpampa yhua yc nictalia yn
notestamento yz ca tlatzonco notlanequillis
ynic nochipa mopiaz ynic ayac quitlaco
ca yehuatlin yzcatqui ye noconpehualtia*

*Huel achto yehuatl yn na[ni]man ymactzinco
noco[n] [tlalia] yn tote[cuiyo] Dios ca
oquimochihuili yhuan cenca nicno[tlah]tilia
ynic nechmotlao[col]iliz
nechmotlapopulhuili[z] yhuan
nechmohuiqui[liz] ychan[tzin]co yn ilhuicatl
y[htec] yniquac naniman oquitlalcahui / nonacayo*

*[Auh] yn [no]nacayo ytech nicpohua yn tlalli
yehua ca y[t]ech qu[i]z ca tlalli ca çoquitl*

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Irving Albert LEONARD, *Los libros del conquistador* (1^{ra} ed. en inglés 1949), 1^a ed. en español, traducción de Mario Monteforte Toledo, México : Fondo de Cultura Económica, 1953, p. 290.

⁸² Nadine BÉLIGAND, *art. cit.*, p. 22.

*yhuan nicnequi ça
ce tilmatli y[nic] moquimiloz.* ⁸³

Nous pouvons observer dans ce testament les pensées chrétiennes essentielles entourant la résignation pour la mort et la crainte de celle-ci : le fait qu'il soit impossible de fuir le trépas, l'idée du corps comme une prison pour l'âme, et enfin la croyance selon laquelle la matière n'est rien, sinon chose corruptible qui se doit de retourner à la terre après la mort.

Au cours du XVIII^e siècle, la généralisation du testament allait s'accroître en Nouvelle-Espagne, incorporant autant d'éléments civils que religieux dans les documents. Leur structure « type » consistait en trois parties⁸⁴ :

I) le protocole initial, introduit par une invocation symbolique et une invocation verbale (« *En el nombre de Dios todopoderoso, amén* »), puis le public concerné par le testament (avec la formule « *Sepan cuantos esta carta vieren* »), ainsi que les informations personnelles du testataire ;

II) le corps du document (profession de foi, motifs, informations relatives aux messes et à l'enterrement, la dotation pour les *mandas forzosas*, les déclarations d'état civil, les successeurs, les reconnaissances de dettes et de patrimoine, la révocation et/ou l'annulation d'autres testaments...) ;

III) le protocole final, avec la date d'élaboration et les éléments de validation, à savoir la signature, les témoins et le scribe, ainsi que le signe de ce dernier.

Nous voyons donc de plus en plus d'éléments sociaux intervenir dans un document censé garantir la bonne foi du chrétien, preuve incontournable de la place prépondérante de la religiosité dans la vie civile de la Nouvelle-Espagne du XVIII^e siècle. À l'inverse, les modèles

⁸³ *Ibid*, p. 66 (« Au nom du père et du fils et du saint esprit, je commence mon testament. Que tous ceux qui verraient ce papier sachent que je m'appelle Baltasar de San Juan [et que] je fais mon testament dans ma demeure de Metepec, dans le quartier de San Agustín. Bien que mon corps soit malade, mon cœur, ma volonté, mon entendement, lui ne va pas mal, il va bien et j'attends la mort, dont nul ne peut fuir la présence, à laquelle nul ne peut échapper. C'est pourquoi je fais mon testament qui est ma dernière et ultime volonté, pour qu'on le garde à jamais, pour que personne ne le contredise, lequel [testament] je commence ainsi. Premièrement, je remets mon âme aux mains de Notre seigneur qui l'a conçue, et je le prie pour qu'il m'accorde la grâce de me pardonner mes péchés et pour qu'il me conduise en sa demeure, au ciel, quand mon âme aura abandonné mon corps. Et mon corps, je le donne à la terre, puisqu'il est terre, il est boue, et je veux que mon corps soit juste enveloppé dans un linceul ». La traduction est celle de Nadine BÉLIGAND.)

⁸⁴ María Guadalupe FLORES CARAPIA, Lydia LÓPEZ CÁNDIDO, María Esther GONZÁLEZ MEJÍA y Alejandra CORTÉS HERNÁNDEZ, « Perspectivas históricas a través del testamento », in : *Revista del Derecho Notarial*, Asociación Nacional del Notariado Mexicano, A.C., año XXIX, 1985, núm. 93, diciembre, México : Imprenta Aldina, p. 59-88, p. 62-66.

de testaments espagnols de la même époque semblent plus détaillés⁸⁵, bien qu'ils incorporent les mêmes recommandations fondamentales concernant le salut de l'âme, objectif principal du testament, par exemple cette formule déjà employée au XVI^e siècle : «...*teniéndome de la muerte natural y cierta y previniendo futuros contingentes otorgo que hago y ordeno mi testamento...*»⁸⁶.

Le testament permettait également au chrétien de choisir son intercesseur céleste ou, en d'autres termes, l'entité divine qui le protégerait des flammes de l'enfer ; ce pouvait être un saint, en particulier saint Michel ou saint Joseph (patron de la bonne mort)⁸⁷, ou la Vierge, invoqués dans la profession de foi comme une sorte de bouclier contre le diable (« *Invoco y elijo por abogada e intercesora a la serenísima Reina de los Angeles...* »)⁸⁸.

En définitive, le testament était l'une des sécurités spirituelles permettant au chrétien *novohispano* d'obtenir le salut de son âme, alors que d'autres armes viennent compléter l'arsenal de préparation à la bonne mort. Parmi celles-ci, les créations fréquentes de confréries dans le Royaume du Mexique témoignent de l'importance capitale que représentait une mort saine. Pour l'obtention de la vie éternelle au moment du trépas, ces organisations religieuses fonctionnaient comme une sorte d'assurance spirituelle, selon l'expression employée par María de los Ángeles Rodríguez Álvarez⁸⁹. Elles garantissaient également la mémoire quotidienne de la fin de l'existence, afin d'aider chaque individu à préparer son propre chemin vers la bonne mort⁹⁰. Dans la ville de Mexico, une confrérie comme celle de la Miséricorde, par exemple, se chargeait de la forte recommandation du clergé à prendre en charge les défunts⁹¹, ce qui nous semble être une parfaite réminiscence des bonnes œuvres à effectuer à l'égard des morts, déjà dictées dès le Moyen Âge en Espagne. La préoccupation pour la bonne mort était telle qu'une congrégation de la *Buena Muerte* fut fondée en 1710⁹² en Nouvelle-Espagne⁹³.

⁸⁵ José Antonio RIVAS ÁLVAREZ, *Miedo y piedad: testamentos sevillanos del siglo XVIII*, Sevilla : Diputación Provincial de Sevilla, 1986, p. 21-23.

⁸⁶ María Guadalupe FLORES CARAPIA, Lydia LÓPEZ CÁNDIDO, María Esther GONZÁLEZ MEJÍA y Alejandra CORTÉS HERNÁNDEZ, *art. cit.*, p. 63.

⁸⁷ Verónica ZÁRATE TOSCANO, *Los nobles ante la muerte en México : actitudes, ceremonias y memoria, 1750-1850*, México : El Colegio de México (Centro de Estudios Históricos : Instituto Mora), 2000, p. 146.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 150.

⁸⁹ María de los Ángeles RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 109.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 112.

⁹¹ Juan Javier PESCADOR, *op. cit.*, p. 321.

⁹² María de los Ángeles RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 111.

⁹³ En réalité, la fondation de la congrégation remonte à 1659, lorsqu'elle fut autorisée par une bulle du pape Alexandre VII. Toutefois, elle ne vit pas le jour avant 1710.

Toutes ces considérations nous montrent à quel point la quête de la bonne mort n'a cessé d'être la priorité du chrétien en Nouvelle-Espagne, dans des configurations somme toute différentes. Pour le *Novohispano* pieux, envisager la mort signifiait un devoir de préparation, ou pour reprendre la très belle formule du frère carmélite Agustín de la Madre de Dios, cette tâche spirituelle permettait d'appréhender « *[la] nueva vida, el fin y remate de todas sus tristezas [de los justos], la consumación de sus victorias y la entrada felicísima para la vida eterna* »⁹⁴.

1.3.2. La mort vécue changeante

Le long des trois siècles qui ont constitué l'histoire de la Nouvelle-Espagne, l'attitude face à la « mort vécue » a évolué jusqu'à provoquer des comportements sociaux et culturels qui ont changé avec le temps, au moment d'honorer la fin de la vie d'un individu. Comme nous l'avons aperçu au cours de la partie précédente, le cimetière servait de lieu de réunion dans les premières années de la Vice-royauté : les enterrements consistaient alors en de rudimentaires inhumations, indissociables de la vie ecclésiastique. L'église mettait à disposition de sa population un nombre précis de sépulcres, dans un axe atrium-cimetière⁹⁵. Jusqu'au XVIII^e siècle, être enterré dans le cimetière de la paroisse ou de la confrérie, alors réservé à « *la gente común* »⁹⁶, impliquait pour le défunt un anonymat certain⁹⁷. Pour cette raison, l'étude de la « mort vécue » en Nouvelle-Espagne repose essentiellement sur l'attitude de ses contemporains à l'égard des morts notables, ceux pour qui les derniers hommages représentaient un sujet public de première importance. De plus, il nous semble acquis que dans les premières années qui ont suivi la Conquête, l'Église aussi bien que les ordres mendiants ont pris un soin extrême à ce que l'honneur de la mort ne devienne pas une fête qui aurait revêtu des accents païens, lesquels auraient glorifié le trépas dans une forme indubitablement opposée au christianisme.

Autour du XVII^e siècle, les cérémonies liées à la mort ne représentent rien de grandiloquent. Au contraire, l'Église insiste sur un sentiment pieux et humble, au moment de rendre les hommages. Dans une lettre adressée à l'évêque de Tlaxcala en 1599, les régisseurs de la cité de Puebla de los Ángeles réclament qu'il n'y ait pas de sentiment ostentatoire durant

⁹⁴ Agustín de la MADRE DE DIOS (O.C.D.), *Tesoro escondido en el Santo Carmelo Mexicano, mina rica de ejemplos y virtudes en la historia de los Carmelitas Descalzos de la Provincia de la Nueva España* (XVII^e siècle), paleografía, notas, estudio introductorio por Manuel RAMOS MEDINA (ed.), México : Probusa, 1984, p. 342.

⁹⁵ María de los Ángeles RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 64.

⁹⁶ Juan Javier PESCADOR, *op. cit.*, p. 292.

⁹⁷ *Ibid.*

les honras fúnebres jusqu'à ce que le vice-roi l'autorise : « le encarga que no clamoren las campanas ni haya [...] demostración de sentimiento exterior »⁹⁸. Cette insistance sur l'austérité contraste fortement avec le sentiment du bas Moyen Âge espagnol que nous avons préalablement étudié en détails.

Cependant, une description très précise des hommages funèbres à la reine Marguerite d'Autriche⁹⁹, réalisés dans la même Cité des Anges en 1612, contredit cette nécessité de simplicité :

En la muy noble y muy leal ciudad de los Angeles de la Nueva España Domingo de casimodo veinte y nueve dias del mes de abril de mil y seis cientos y doze años a hora de las dos y media de la tarde. La santa ciudad Justicia y Regimiento de la enconformidad de lo acordado acerca de las obsequias y onras de la Reyna nuestra señora se junto en la sala de su cabildo y ayuntamiento despues de aver clamorado en la sancta yglesia y cathedral y en todos los monasterios e yglesias, y a ora de las tres poco mas o menos salieron del sancto cabildo cubiertos de luto el alcalde mayor y ordinarios y Regidores y el escrivano mayor del consuelo [...] llevando el alfez mayor de la sancta ciudad la corona rreal, sobre una alhomada de tela de brocado negro con dos maceros enlutados delante siguiendole luego los Regidores y escrivano mayor de dos en dos yendo delante los mas modernos y consecutivamente por su orden en los demas. Y a la postre el sancto alcalde mayor y los dos ordinarios asuelados llevando la sancta ciudad por delante muyto acompañamiento de caualleros y hombres ciudadanos que se juntaron en los corredores de las casas del sancto cabildo y por los lados con muy buena compostura dos hileras de soldados bestidos todos de luto y en cuerpo con arcabuces y lanças. Las bocas de los cañones bueltas y arrastrando las lanças. Hasiendo las sanctas dos hileras de soldados una angurosa calle de las casas del sancto cabildo por medio de la plaça mayor hasta la puerta de la dicha cathedral, llevando los alfereses dos banderas arrastrando, y los atambores y pifanos roncicos y [...] templados cubiertos de luto que causaria sentimiento y tristeza: industriados y disciplinados los sanctos soldados y por orden del capitán Antonio Garcia de Denia que siruio de sargento mayor en esta ocasion.

En la forma sancta ley de la sancta ciudad a la sancta yglesia a la puerta de la qual hizieron alto los sanctos. Y a al entrada della salieron los preuendados al Rescebimiento. Los quales hizieron el acatamiento deuido a la corona Real que lleuaua el sancto aferez mayor, y de alli descubiertas las cabeças los sanctos preuendados fueron acompañandola hasta que se puso sobre la tumba de un sumptuoso tumulo que estaua [...] en la capilla mayor de la sancta cathedral compuesto y armado de muios [...] candelas de cera ardiendo estando cubiertas y enlutadas las paredes y pilares de la sancta yglesia y auiendo acabado de entrar la sancta ciudad se fueron sentando los sanctos alcade mayor y ordinarios y Regidores y escrivano, en sus assientos, bolviendose de alli los sanctos preuendados al choro. Y siendo dado principio a las obsequias por las Religiones en sus capillas señaladas para el hefecto [...] acabadas a cantar su Responso, cada orden de por si, con su cruz alta y ciriales del lugar donde estaua el sancto tumulo [...] comenzó la sancta sancta [sic] yglesia a celebrar las sanctas onras por su parte con muyta solemnidad de musica y canto de organo para cuyo hefecto se dio cirios y candelas a los preuendados y clerecia y a todos los prelados y frailes de las sanctas Religiones que alli se hallaron. Y acabados los officios de este dia se enbio en el pulpito de la sancta cathedral el maestro Cristoual Francisco Sanchez de Guevara con ynsignias de doctor. Y hizo una oracion funebre en latin asistiendo alla y a los demas officios del Santissimo Señor don Alonso de la Mota

⁹⁸ Archivo General Municipal de Puebla, Puebla de Zaragoza : Gobierno, Actas de Cabildo, XIII, 63f/v, 1599.

⁹⁹ La reine n'est pas nommée mais nous pensons qu'il s'agit de Marguerite d'Autriche, décédée en octobre 1611 : cf. Elena ALVAR, « Exequias y certamen poético por Margarita de Austria (Zaragoza, 1612) », in : *Archivo de Filología Aragonesa*, 1980, XXVI-XXVII, Zaragoza : Institución Fernando el Católico, p. 225-389.

*y Escobar, obispo de Tlaxcala, y los sanctos preuendados y rreligiones. Y luego que se acabo se levanto la sancta ciudad de sus assientos. Y el sancto aferez mayor subio al sancto tumulo y tomo en sus manos la sancta almohada con la corona Real acompañandola, los sanctos preuendados hasta la puerta de la yglesia.*¹⁰⁰

À la lecture de ce témoignage, nous pouvons immédiatement remarquer l'insistance sur le caractère solennel d'une telle cérémonie, réalisée de nombreux mois après le décès de la reine en Espagne. Ici, c'est absolument toute la cité qui est conviée à la procession, ne formant qu'une seule et même entité uniforme : il semble que toutes les couches de la société participent à l'événement, sous l'œil du clergé séculier et des différents ordres religieux. Pourtant, l'oraison funèbre en latin écarte implicitement la population native non-instruite de l'hommage à la reine. Notons également de nombreux éléments qui renforcent la puissance militaire espagnole, ce qui nous permet d'arriver à la conclusion suivante : la solennité est réservée à ce qui représente l'Espagne et la noblesse, et non le bas peuple. La grandiloquence est symbolisée par la simple évocation du catafalque, marque d'importance post-mortem dont nous détaillerons la fonction dans le chapitre suivant. S'il semble évident que ce type d'événement ostentatoire ne put exister pour un rang social inférieur, il fait état d'une certaine démonstration de pouvoir terrestre approuvé par l'Église mexicaine, ainsi que la reconnaissance d'une hiérarchie certaine devant la mort, les autorités coloniales rappelant clairement leur prépotence sur la population.

Ainsi, un modèle de « mort vécue » est proposé à l'ensemble de la société *novohispana* – y compris ses couches indigènes –, pour qui « *la muerte, y sobre todo la de un personaje importante, era un asunto público* »¹⁰¹. L'histoire de la Cité des Anges de Nouvelle-Espagne offre un autre exemple de « mort vécue » baroque et grandiloquente, avec la cérémonie organisée en l'honneur de Manuel Fernández de Santacruz, évêque de Puebla de 1676 à 1699. Ce type d'événement réveille un goût évident pour le macabre qui se développe dans la Vice-royauté¹⁰². La cérémonie en l'honneur de don Manuel dura 25 jours avec quelques interruptions : elle commença le 2 février à 5 heures du matin et se termina le 27 du même mois, de nuit, l'enterrement eut lieu le 5 février, avec une procession qui dura cinq heures¹⁰³. Ce type de procession respectait l'ordre hiérarchique de la société, à savoir les pauvres en premier lieu,

¹⁰⁰ Archivo General Municipal de Puebla, Puebla de Zaragoza : Gobierno, Actas de Cabildo, XIV, 225v, 226f, 1612.

¹⁰¹ Wendy MORALES PRADO, « El ceremonial barroco de la muerte: exequias a un obispo novohispano en 1699 », in : *Vita Brevis (Revista electrónica de estudios de la muerte): Ideas de la muerte en México II* [en ligne], año 3, 2014, núm. 4, enero-junio, p. 10-24, p. 15.

¹⁰² *Ibid*, p. 10.

¹⁰³ *Ibid*, p. 16.

puis les ordres religieux, le clerc séculier, le chapitre de l'église cathédrale et le haut-clergé, et enfin les juges et les nobles, accompagnant les proches du défunt : malgré cette répartition sociale, tous les membres de la procession participent à l'événement mortuaire, et portent le cercueil¹⁰⁴. Précisons que l'exemple de la ville de Puebla est particulièrement représentatif du modèle chrétien, beaucoup plus que dans toute autre cité de Nouvelle-Espagne, car la Cité des Anges était alors considérée comme la ville la plus catholique, la plus monarchique et la plus hispanique de la Vice-royauté¹⁰⁵.

Nous voyons donc dans le sentiment mortuaire baroque une certaine grandiloquence qui a pour but de sanctifier le mort, d'autant plus lorsque celui-ci avait une importance de son vivant. Dans l'Espagne des Temps modernes, la sensibilité baroque a tellement exalté l'esthétique macabre qu'elle a pu en devenir morbide : c'est ainsi que dans la péninsule Ibérique du XVIII^e siècle, les morts étaient souvent exposés pour que la population puisse les contempler ; également, il n'était pas rare que lors d'hommages publics, l'on arrache les vêtements de certains morts comme des reliques, allant parfois jusqu'à les laisser nus¹⁰⁶. Ce nouveau sentiment morbide correspond à ce que Philippe Ariès appelle « la nécrophilie du XVIII^e siècle »¹⁰⁷ : pour l'éminent spécialiste de thanatologie, cette étape de l'histoire de nos sociétés occidentales constitue un palier à partir duquel la mort n'inspirera plus l'horreur, mais l'amour et le désir charnel¹⁰⁸.

Toujours est-il que sous la Vice-royauté, le modèle absolu face à la mort semble être la douleur, et ce sentiment ira *crescendo* jusqu'à l'indépendance du Mexique. Des funérailles aussi grandiloquentes et explicites que celles que nous venons d'analyser ont une visée didactique évidente : l'importance du défunt montre l'exemple aux vivants qui contemplent la vie vertueuse passée et l'agonie exemplaire de la personne¹⁰⁹. En ce sens, la mort autrefois intime devient publique, et la façon dont celle-ci « se vivait » avait un impact conséquent sur les mentalités, comme nous le verrons plus en détails au chapitre suivant. Le bas-peuple mourait entouré des siens et des aides spirituelles de de la paroisse ou de la confrérie à laquelle il était rattaché, la dernière heure constituant alors un événement qui était littéralement expérimenté

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰⁵ Miguel Ángel CUENYA MATEOS y Carlos CONTRERAS CRUZ, *Puebla de los Ángeles en tiempos de una peste colonial: una mirada en torno al matlazahuatl de 1737*, Zamora de Hidalgo : El Colegio de Michoacán ; Puebla de Zaragoza : Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999, p. 250.

¹⁰⁶ José Antonio RIVAS ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 116.

¹⁰⁷ Philippe ARIÈS, *L'homme devant la mort*, Paris : Éditions du Seuil, 1977, p. 424.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Wendy MORALES PRADO, *art. cit.*, p. 18.

par tous ; ainsi, il était rare de mourir seul en Nouvelle-Espagne¹¹⁰, tout simplement parce que l'Église ne le recommandait pas. Ainsi, pour reprendre le mot d'Edward Muir, spécialiste de la Renaissance en Europe, une mort correcte était, au même titre qu'un mariage réussi, un sujet d'importance publique¹¹¹.

1.3.3. Enfer et purgatoire

Le salut de l'âme était une préoccupation majeure pour les *Novohispanos*, suivant la doctrine selon laquelle le passage sur terre n'était rien d'autre qu'une transition avant la vie éternelle¹¹². Ainsi était le désir commun parmi la population : « *evadir el infierno, acortar el tiempo de estancia en el purgatorio y llegar al cielo* »¹¹³.

Au XVII^e siècle, lorsque le concept de mort fut enseigné par la peur de la fin des temps, selon les méthodes évangélisatrices post-Conquête, l'idée d'un Jugement plus individuel qu'universel commença à apparaître dans les mentalités, et se renforcera au cours du siècle suivant¹¹⁴. Cette évolution va de pair avec le sentiment baroque introspectif, et la réflexion intime qu'il provoque par rapport à la fuite du temps et la condition humaine : chaque âme est une entité, reprenant l'idée antique que l'homme est un « *mundo pequeño* »¹¹⁵. Un penseur aussi influent que Juan de Palafox y Mendoza (ancien évêque puis vice-roi de Nouvelle-Espagne), en se basant sur les visions de sainte Brigitte, écrivit au XVII^e siècle que le Jugement individuel se réalisait de manière analogue aux jugements terrestres, « *con las formalidades y espacio de acusadores, Abogados, cargos, descargos, sentencia* »¹¹⁶. Cette considération renforcera le concept de purgatoire, sans pour autant effacer l'enseignement du Jugement dernier, qui continue à être présent dans les mentalités, comme nous pouvons le voir dans l'iconographie vice-royale (fig. 107). Les visions de l'au-delà allaient alors en se modifiant, reflétant la sensibilité de l'époque et l'attitude individuelle et collective face à la mort.

¹¹⁰ Juan Javier PESCADOR, *op. cit.*, p. 285.

¹¹¹ Edward MUIR, *Fiesta y rito en la Europa Moderna* (1^{re} ed. en anglais 1997), 1^{re} ed. en espagnol, trad. de Ana Márquez Gómez, Madrid : Editorial Complutense, 2001, p. 49.

¹¹² Gisela von WOBESER HOEPFNER, *op. cit.*, p. 17.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 28.

¹¹⁵ Abraham PEREYRA, *Espejo de la vanidad del mundo*, Amsterdam : En casa de Alexandro Ianfe, 1671, Discurso I, cap. I, p. 3.

¹¹⁶ Juan PALAFOX Y MENDOZA, *Obras, del ilustríffimo, excelentíffimo, y venerable fiervo de Dios, Don Juan de Palafox y Mendoza, de los Supremos Consejos de Indias, y Aragón, Obispo de la Puebla de los Angeles, y de Ojma, Arzobispo electo de Megico, Virrey, y Capitan General de Nueva-España, &c., tomo VIII, Luz a los vivos, y escarmiento en los Muertos : y Vida de san Henrique Susón* (1668), Madrid : En la Imprenta de Don Gabriel Ramirez, 1762, p. 116.

Après le Concile de Trente, le purgatoire était considéré comme un espace de transition pour les âmes, lesquelles pouvaient être aidées (et notamment par la célébration de messes)¹¹⁷. En conséquence, le nombre d'offices et de témoignages spirituels à l'endroit des âmes du purgatoire augmente considérablement, par exemple en Espagne ; alors que la simplification de la doctrine catholique relégua provisoirement le purgatoire à un espace de faible importance après la Conquête (l'Occident avait attendu trois siècles pour figer le concept dans sa cosmogonie, et il eût été complexe d'introduire une idée si ambiguë immédiatement auprès des populations mésoaméricaines), le troisième Concile provincial mexicain de 1585 va fixer le purgatoire comme une composante de l'au-delà chrétien, engendrant ainsi la fondation de la confrérie des âmes¹¹⁸, jusqu'à devenir l'une des dévotions les plus populaires en Nouvelle-Espagne¹¹⁹ : le purgatoire est alors l'élément de l'au-delà le plus accessible à tous, quand bien même le chrétien devait expier d'infimes fautes¹²⁰.



Figure 107 : Damnés de l'enfer, temple de San Antonio de Padua, Santiago de Querétaro, Querétaro, probablement XVIII^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

¹¹⁷ Gisela von WOBESER HOEPFNER, *op. cit.*, p. 179.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 209.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 180.

Néanmoins, en pleine époque baroque, le purgatoire demeure un concept équivoque, même auprès des chrétiens : en effet, bien que son évocation ne renvoie pas à la sérénité du paradis, ses peines ne sont jamais décrites précisément, ni dans l'iconographie, ni dans les écrits, en comparaison avec les tourments hautement explicites de l'enfer¹²¹, mal éternel qui durera « *mientras que Dios fuere Dios* », comme nous pouvons le voir inscrit derrière de la porte du sanctuaire de Jesús Nazareno, à Atotonilco.

Ce temple jésuite, célèbre pour ses fresques narrant la Passion du Christ, contient une description particulièrement imagée des tourments de l'enfer, ainsi que de nombreuses allégories de la mort et de l'au-delà. Les châtiments de l'enfer, tel qu'enseignés au spectateur, semblent difficilement tolérables (figs. 108 et 109). Les fresques de Miguel Antonio Martínez de Pocasangre sont accompagnées de vers tout aussi éprouvants :

*« Nada la voracidad
nada la cerviz clavada
nada el dolor, todo es nada
el todo es la eternidad.
Pues hermanos de jertad
al grito de tanta voz
y con esfuerfo veloz
se evite mal tan eterno
porque durara el infierno
mientras que Dios fuera Dios.*

*No es de los males, la alianza
el mas triste desconsuelo
porque puedo haber consuelo
como aya alguna esperanza.
Esta, el infeliz no alcanza
en su padecer eterno
antes el furor interno
dela defesperacion
que abriga en el corazon
Te fragua mayor infierno. »*

Aussi bien les visages des personnages, déformés par la douleur, que les créatures infernales qui les tourmentent, participent à l'horreur maximale de la scène.

¹²¹ José Antonio RIVAS ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 105.



Figure 108 : Tourments de l'enfer, Miguel Antonio MARTÍNEZ DE POCASANGRE, sanctuaire de Jesús Nazareno, entrée du sanctuaire, Atotonilco, Guanajuato, XVIII^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

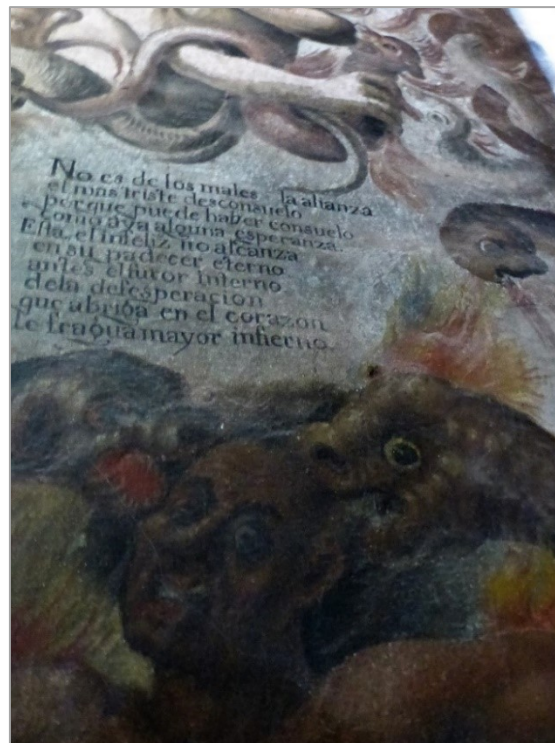


Figure 109 : Tourments de l'enfer, Miguel Antonio MARTÍNEZ DE POCASANGRE, sanctuaire de Jesús Nazareno, porte principale du sanctuaire, Atotonilco, Guanajuato, XVIII^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

Ces représentations terrifiantes de l'enfer ont été réalisées derrière la porte du sanctuaire, de sorte qu'elles soient vues du plus grand nombre, et fonctionnent comme un rappel pédagogique des tourments qui attendent chaque pécheur, sans exception aucune. La porte elle-même contient une série impressionnante de mises en garde spirituelles, sous la forme d'images de suppliciés et de démons, ainsi que des tercets (fig. 110). Les vers insistent sur le chagrin lié à la mort, et sur les douleurs éternelles des souffrances infernales : d'autres évoquent les vanités et l'universalité du trépas (« *De que te sirbe el honor, / Si tu muerte hade llegar / Y con todo hade acabar* »). Les vices et les péchés sont illustrés par les tortures réservées aux damnés, infligées par des démons grimaçants : on peut y voir aussi bien une condamnation de l'ivresse (fig. 111) qu'un homme cloué vif par son bourreau infernal (fig. 112). Nous remarquerons que les damnés de ces fresques ont une apparence très juvénile, proche de celle des angelots, ce qui introduit l'idée que le péché se situe en chacun de nous, et que même les plus proches du ciel pourraient être confrontés au feu éternel. Ainsi, nous observerons que la dimension visuelle des scènes de l'enfer représentées par Pocasangre renforce la cruauté des avertissements, dans un but collectif et pédagogique évident : l'image devait impérativement parler à ceux qui ne savaient pas lire.



Figure 110 : Miguel Antonio MARTÍNEZ DE POCASANGRE, Châtiments infernaux, Sanctuaire de Jesús Nazareno, porte principale du sanctuaire, Atotonilco, Guanajuato, XVIII^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).



Figure 111 : Châtiments infernaux, Miguel Antonio MARTÍNEZ DE POCASANGRE, sanctuaire de Jesús Nazareno, porte principale du sanctuaire (détail), Atotonilco, Guanajuato, XVIII^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).



Figure 112 : Châtiments infernaux, Miguel Antonio MARTÍNEZ DE POCASANGRE, sanctuaire de Jesús Nazareno, porte principale du sanctuaire (détail), Atotonilco, Guanajuato, XVIII^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

Immédiatement au-dessus de la porte du sanctuaire, au plafond, est représentée une scène d'*ars moriendi* évoquant le Jugement individuel (fig. 113). Symétriquement, Miguel Antonio Martínez de Pocasangre oppose les démons infernaux qui tourmentent le moribond à la cour céleste menée par le Christ. L'auteur des fresques insiste sur l'esthétique de la laideur pour mieux provoquer l'effroi, alors que les vers qui séparent les deux scènes renforcent cette peur:

*« Pues tu salvacion depende
De este que digo momento
Si la das buena que gloria
Si la das mala que infierno
Teme. teme pecador
El mas horroroso mal
Porque ay un Juizio final,
Todo fusto, y todo horror. »*



Figure 113 : *Ars moriendi* et jugement individuel, Miguel Antonio MARTÍNEZ DE POCASANGRE, sanctuaire de Jesús Nazareno, entrée du sanctuaire, Atotonilco, Guanajuato, XVIII^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

Cette succession de scènes de douleur, suscitant l'horreur et l'effroi pour le fidèle chrétien *novohispano*, prend tout son sens s'il est mis en parallèle avec l'immense représentation de la Passion du Christ à l'intérieur du sanctuaire. Nous sommes là face à une esthétique de plus en plus radicale, au service d'un message de plus en plus proche de la menace spirituelle. Ainsi, au XVIII^e siècle, nous constatons une forme de surenchère de l'horreur de l'enfer en Nouvelle-Espagne, comme nous le confirment d'autres œuvres comme le tableau de « *Las penas del infierno* » (fig. 114) et celui de « *La boca del infierno* » de l'ancien temple jésuite de San Felipe Neri, à Mexico (fig. 115). À nouveau, ces exemples montrent de manière particulièrement explicite les châtements effroyables que subissent les damnés, en proie à mille tourments infligés par les démons. Une impression de violence et de douleur extrême se dégage des deux compositions, la première énumérant les sept supplices infernaux, la seconde montrant au spectateur les terribles créatures qui peuplent les abîmes. Nul doute qu'en vertu de leur contexte jésuite, ces deux tableaux avaient un but pédagogique fort, à l'instar des fresques du sanctuaire de Jesús Nazareno d'Atotonilco –, et nous pouvons d'ailleurs noter une nouvelle occurrence du thème de l'*ars moriendi* dans « *La boca del infierno* », ce qui nous suggère un enseignement évident de la quête de la bonne mort.

Il est probable qu'un rapport ambivalent à l'au-delà commença à germer simultanément dans les sociétés de Péninsule et de Nouvelle-Espagne : nous pouvons imaginer qu'une croyance comme celle des âmes du purgatoire engendra une forme d'acédie et de confiance aveugle en la sentence divine, que nous pouvons mettre en parallèle avec ce que l'historien José Antonio Rivas Álvarez a appelé « *la pérdida de motivación por la muerte* »¹²², décadence spirituelle traduite dans l'Espagne du XVIII^e siècle par une diminution des messes et une augmentation des demandes d'enterrements humbles¹²³. Il est envisageable que le *Novohispano* de cette époque, influencé par le manque d'insistance sur les peines du purgatoire, ait commencé à moins craindre la mort. Toutefois, ce sentiment évoluera à nouveau dans la Vice-royauté, en raison d'un contexte qui modifiera les mentalités et que nous étudierons ci-après.

¹²² *Ibid*, p. 157.

¹²³ *Ibid*.



Figure 114 : *Las penas del infierno*, XVIII^e siècle, conservé à la pinacothèque de la Profesa, temple de San Felipe Neri, Mexico, (cliché de l'auteur de cette thèse).



Figure 115 : *La boca del infierno* (détail), XVIII^e siècle, conservé à la pinacothèque de la Profesa, temple de San Felipe Neri, Mexico, (cliché de l’auteur de cette thèse).

Malgré cette apparente contradiction, la préoccupation individuelle pour l’au-delà émanait d’une croyance collective en Nouvelle-Espagne, la quête de la bonne mort restant l’objectif spirituel majeur au sein de la société : par conséquent, la façon de mourir déterminait la vie à venir dans l’au-delà. Nous avons vu que la douleur était un modèle face à la mort, notamment pour les spectateurs de celle-ci, pour les témoins publics du trépas de l’Autre ; pour le moribond, la souffrance était indispensable, car elle seule pouvait délivrer l’âme des supplices de l’enfer, car on imaginait les derniers instants comme un véritable combat entre le bien et le mal¹²⁴, à la manière des batailles célestes que décrivent les *artes moriendi* : la mort exemplaire était donc une lente agonie, délivrée par l’extrême-onction et le pardon des péchés, bien loin de l’idée d’une mort subite et indolore¹²⁵. Aussi, la nature de l’agonie révélait-elle qui de Dieu ou de Satan réclamait l’âme du défunt¹²⁶.

¹²⁴ Wendy MORALES PRADO, *art. cit.*, p. 16.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Edward MUIR, *op. cit.*, p. 47.

1.4. Crises démographiques : la mort épidémique

Une particularité de l'histoire de la Nouvelle-Espagne est la vulnérabilité aux épidémies qu'a éprouvée sa population tout au long de son existence. Nous l'avons indiqué au cours de la partie précédent, la Conquête de la Mésoamérique s'accompagna d'une succession d'épidémies effroyables qui mirent à mal la population locale, totalement étrangère aux maladies qui circulaient alors en Europe. La mortalité fut telle que certains envisagèrent la possibilité que les Mésoaméricains ne disparaissent complètement. En moins de quinze ans, le territoire avait déjà subi trois catastrophes particulièrement meurtrières : une épidémie de variole (1521), de rougeole (1531) et de peste (1545) ; ces épisodes de grande mortalité ont entraîné la construction progressive d'hôpitaux attenants aux couvents des ordres monastiques (en particulier franciscains et augustiniens), pour répondre au contexte sanitaire désastreux¹²⁷. En 1576, au cours d'une nouvelle attaque de peste, Bernardino de Sahagún relate un climat extrêmement préoccupant¹²⁸. Durant trois siècles, et pour des raisons que nous allons développer à présent, les *Novohispanos* vont cohabiter avec la mort épidémique : cette promiscuité quotidienne avec le trépas engendrera un climat de peur bien particulier, qui expliquera les modifications du rapport à la mort au XVIII^e siècle.

1.4.1. Épidémies notables

Nous conservons un témoignage de l'épidémie de 1576 écrit par le vice-roi Martín Enríquez de Almanza, et qui souligne plusieurs aspects :

Y lo que de mucho ay que añadir es que Dios fue servido que la pestilencia en esta tierra pasafe adelante y asi A ydo caminando que casi no a dexado ni dexa lugar fuera de lo de tierra muy caliente porque en la que no lo es tanto tambien A tocado aunque no con tanta furia [...]. A corrido todas las provincias A si desta governacion como de la nueva galicia y lo de Francisco de ybarra y Aunque la mortandad no a sido igual en todas partes. En todas a caminado por una orden que era empeçar por esta Orden con poca furia y yr creciendo hasta quatro mefes [...].

Y en algunas partes se alargava mas porque siempre morian algunos del mismo mal. Y el dia de oy a Dios gracias mueren pocos y esto es en las partes en donde empeço mas tarde, que en las provincias por donde empeço primero del todo ay ya entera salud. Y en las minas A hecho grandisimo daño porque les A llenado los sclavos y naborias que temian. Y a Avido hombre a

¹²⁷ Reyna CRUZ VALDÉS, *Una larga fila de cruces: las enfermedades en el Hospital de San Juan de Dios, en el valle de Atlixco (1737 – 1747)*, Puebla de Zaragoza : Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015, p. 77.

¹²⁸ Bernardino de SAHAGÚN (O.F.M.), *op. cit* (1999), Libro Undécimo, *Edición sobre supersticiones*, § 7, p. 707-708.

*quien se le an muerto mas de cien sclavos y a todos generalmente se les murieron los mas que temian y quedaron casi sin ningun servicio ni de indios ni de sclavos, y a personas particulares fuera de los mineros asi en esta ciudad como en la de los angeles y otras partes. En haziendas de ganados [...] se les murieron gran cantidad desclavos [...]. Porque en esta tierra todo el servicio es sclavos y no ay casa que no este llena dellos Aunque sea de vn pobre hombre. Y la mortandad de los indios no los avia puefto a todos en tanto trabajo como despues que vino por los negros y los mulatos. Yo el servido a V. Magestad en este trabajo y puesto los hombros a el quanto mis fuerças An podido asi en que se tuviese gran cuenta con curar los indios y en que se les administrasen los sacramentos.*¹²⁹

Premièrement, nous pouvons remarquer l'étendue de l'épidémie dans ce territoire de Nouvelle-Espagne, se propageant bien au-delà du seul Royaume du Mexique puisque Martín Enríquez de Almanza cite la Nouvelle-Galice (à l'ouest), ainsi que « *lo de Francisco de ybarra* » qui correspond à la Nouvelle-Biscaye¹³⁰. Notons la distance que prend le vice-roi avec ce territoire, qui indique son éloignement géographique ainsi que le peu d'intérêt qu'il semble représenter au sein de la Nouvelle-Espagne, pour lui. L'évocation des ordres religieux pointe du doigt l'itinérance des frères mendiants qui propageaient les maladies avec eux. Cette lettre décrit également le chaos économique dans lequel la Vice-royauté fut plongée lors de cette épidémie, les principales exploitations minières étant totalement à l'arrêt en raison du manque de main d'œuvre, et les *encomenderos* ne bénéficiant plus de leurs services personnels assurés par des esclaves. La fin de cet extrait rappelle la nécessité d'appliquer l'onction des malades aux autochtones, dans un souci de préservation des âmes.

Un nombre conséquent d'épidémies est recensé au XVII^e siècle. Nous avons déjà évoqué les ravages de la toux chichimèque à Puebla, mentionnée dans les *Anales de San Juan del Río* : « *en este año [1633] vino rigorosa enfermedad de tos que llaman Chichimeco: murieron muchos de él* »¹³¹. La chronique nahua indique d'autres épidémies plus ou moins précises, avec une impressionnante fréquence :

- 1622 : « *en este año trageron un cadaver seco de un hombre que se llamó Huancho, en cuió tiempo huvo fuerte enfermedad de tos de que murieron muchos. A él lo llebaron à Huaxozingo en donde lo quemaron* »¹³² : la peur de la contagion se ressent particulièrement

¹²⁹ Archivo General de Indias, Sevilla : México, 20, núm. 1 : Carta del virrey Martín Enríquez de Almanza, 1577, folios 3r/3v.

¹³⁰ Cf. *Francisco de Ibarra and Nueva Vizcaya* (1st ed. 1927), reimp., New York : Greenwood Press, 1968.

¹³¹ Archivo del Venerable Cabildo Catedralicio Metropolitano de Puebla, Puebla de Zaragoza : Papeles Varios, Tomo 6 : *Anales indígenas del barrio de San Juan del Río de la Puebla de los Ángeles que comprenden los años 1610-1692*, II, fol. 5.

¹³² *Ibid*, fol. 2.

dans ce témoignage, avec la nécessité – infondée – d'éloigner le corps suspect qui pourrait potentiellement infecter la population.

- 1634 : « *en este año dio principio la enfermedad grande por el mes de Abril murio mucha gente, se enterraban cada dia ochenta interpolados con niños* »¹³³.

- 1639 : « *en el mismo año comenso el Sarampion de que murieron muchos* »¹³⁴ : notons qu'ici, la maladie est nommée plus précisément.

- 1642 : « *en este año vino otra vez enfermedad, se puso Hospital en casa del difunto Alonso, se enterraban los inditos en la Iglesia de Santa Cruz del Milagro* »¹³⁵.

- 1659 : « *en el mismo año hubo Sarampion, de que murieron muchos en mes de octubre* »¹³⁶.

- 1667 : « *en este año por quaresma hubo fuerte enfermedad de tos de que murio mucha gente* »¹³⁷.

- 1686 : « *hubo fuerte enfermedad de toz de que murieron muchos de todas edades [...]. Llamaban à la toz medias de la india y el tamburito* »¹³⁸.

Il semble logique que les épidémies firent le plus de dégâts humains dans les villes les plus peuplées, Mexico et Puebla de los Ángeles en tête. Dans une lettre de 1699, le Vice-roi José Sarmiento Valladares, comte de Moctezuma, fait état d'une vague épidémique qui affaiblit considérablement Veracruz :

*En carta aparte doi quenta a V.M de la rigurosa pestilencial epidemia que sobrevino en la Veracruz, de que an muerto mas de mil personas, y aunque por la Misericordia de Dios, asessado, a sido motivo para diferir la salida [...], sucediendo lo mismo en las lecturas que embié de esta Ciudad y de la Puebla.*¹³⁹

Par sa position entre le port de Veracruz et la Vallée de Mexico, il semblerait que la Cité des Anges ait été la cible la plus régulière des épidémies meurtrières.

¹³³ *Ibid*, fol. 5.

¹³⁴ *Ibid*, fol. 6.

¹³⁵ *Ibid*, fol. 8.

¹³⁶ *Ibid*, fol. 12.

¹³⁷ *Ibid*, fol. 18.

¹³⁸ *Ibid*, fol. 38.

¹³⁹ Archivo General de Indias, Sevilla : México, 66, Ramo 3, núm. 66 : Cartas del virrey Conde de Moctezuma, 1699, fol. 10.

1.4.1.1. L'épidémie de matlazáhuatl de 1737

Bien que les habitants de la cité de Puebla aient développé un contact quotidien avec la mort au XVIII^e siècle, comme tous les *Novohispanos* vivant en milieu urbanisé, il semblerait que l'épidémie qui frappa la ville en 1737 n'ait eu absolument aucun précédent : plus de 7000 personnes périrent, ce qui représentait 15% de la population de l'époque¹⁴⁰. À la différence d'autres maladies comme la variole ou la rougeole, le matlazáhuatl toucha toutes les couches sociales (les autochtones ayant tout de même été le groupe ethnique le plus fragile face à l'épidémie)¹⁴¹. La recherche a identifié le matlazáhuatl comme une forme de typhus exanthématique (nous savons aujourd'hui que la maladie était causée par la bactérie *pasteurella pestis*¹⁴²), mais certains historiens, comme Miguel Ángel Cuenya Mateos, émettent la possibilité qu'il s'agisse en réalité de peste¹⁴³.

Le mal avait commencé à se propager en 1736 depuis Tacuba, proche de la capitale de Nouvelle-Espagne : la maladie pénétra dans Mexico au mois d'octobre, puis se répandit par les chemins royaux ; pendant neuf mois, les habitants de la Cité des Anges, plongés dans une terreur absolue, vécurent avec des cadavres qui jonchaient les rues¹⁴⁴.

Témoin de la catastrophe, le prêtre Cayetano Javier de Cabrera y Quintero, de l'archevêché de Mexico, rédigea une chronique très précise sur l'horrible spectacle causé par le matlazáhuatl : son œuvre, *Escudo de armas de Mexico*, comporte d'épouvantables détails sur les ravages de la maladie dans la capitale *novohispana* :

*Crecia el cebo à la plaga con esta triste refacción, que no era mas, que acumular leños à la hoguera, y cadaveres à la encendida Pyra. Llegaban los mas tan abrafados, que apenas se recogian sus cenizas. Faltaba el aliento, y tambien la vida en el camino: Caía muerto el marido, moribunda sobre el fu consorte, y ambos cadaveres eran el lecho en que yacian enfermos los hijos. Muchos halló la lastima afidos à los pechos de su difunta Madre, chupando veneno en vez de leche. En Poblaciones no distantes mucho de Mexico fueron tantos los que encontrò la caridad desperdigados, que no hallandoles otros Padres, que fus cadaveres, ni mas razon de si, que fu llanto le fue preciffo renombrarlos; porque en el estrago avia perecedido hafta el nombre.*¹⁴⁵

¹⁴⁰ Miguel Ángel CUENYA MATEOS, « Peste en una ciudad novohispana: el matlazahuatl de 1737 en la Puebla de los Angeles », in : *Anuario de Estudios Hispanoamericanos*, 1996, 53 (2), Sevilla : Editorial Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 51-70, p. 51.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Reyna CRUZ VALDÉS, *op. cit.*, p. 109.

¹⁴³ Miguel Ángel CUENYA MATEOS, *Puebla de los Angeles en tiempos de una peste colonial: una mirada en torno al matlazahuatl de 1737*, Zamora de Hidalgo : El Colegio de Michoacán ; Puebla de Zaragoza : Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999, p. 148.

¹⁴⁴ Miguel Ángel CUENYA MATEOS, *art. cit.*, p. 61.

¹⁴⁵ Cayetano CABRERA Y QUINTERO, *Escudo de armas de Mexico, celestial proteccion de esta nobilissima ciudad, de la Nueva-España, y de casi todo el nuevo mundo, Maria Santissima, en su portentosa imagen del*

Le frontispice de l'œuvre traduit parfaitement le sentiment de préoccupation face à la mort soudaine et massive, provoquée par les épidémies successives du XVIII^e siècle (fig. 116). On peut y voir les rues d'une ville, remplies de cadavres abandonnés : devant ce spectacle morbide, des nobles et des ecclésiastiques prient ensemble la Vierge de Guadalupe qui apparaît dans les cieux aux côtés de chérubins, dans une position défensive qui donne son nom à l'œuvre.



Figure 116 : Baltasar TRONCOSO Y SOTOMAYOR, frontispice de Cayetano CABRERA Y QUINTERO, *Escudo de armas de Mexico, celestial proteccion de esta nobilissima ciudad, de la Nueva-España, y de casi todo el nuevo mundo, Maria Santissima, en su portentosa imagen del mexicano Guadalupe, milagrosamente aparecida en el palacio arzobispal el año de 1531*, México : Impresso por la viuda de d. J.B. de Hoyal, 1746.

mexicano Guadalupe, milagrosamente aparecida en el palacio arzobispal el año de 1531, México : Impresso por la viuda de d. J.B. de Hoyal, 1746, cap. VIII, p. 48.

Cette gravure correspond à un phénomène spirituel qui apparut dans la société *novohispana* du XVIII^e siècle. À la suite des épidémies meurtrières qu'affronta la contrée, plongée dans une peur constante selon l'historienne mexicaine América Molina del Villar¹⁴⁶, les processions en l'honneur de saints et d'autres entités divines s'intensifièrent, notamment pour implorer la Vierge des Remèdes et la Vierge de Guadalupe¹⁴⁷. Toutefois, c'est réellement à partir de l'épidémie de matlazáhuatl en 1737 que la population du royaume pria régulièrement la Vierge de Guadalupe¹⁴⁸. Si la légende de la Vierge de Guadalupe est apparue pendant la Conquête¹⁴⁹, certains éléments permettent, aujourd'hui, de situer le point de départ d'une nouvelle dévotion au cours de ce XVIII^e siècle noirci par les catastrophes démographiques. Effectivement, la Vierge de Tepeyac fut proclamée patronne de la Ville de Mexico en 1737, avant que le roi d'Espagne Ferdinand VI ne la considère officiellement patronne de la Vice-royauté en 1754¹⁵⁰. De même, à la lumière d'actes de naissance de la paroisse de Santa Catarina (dans le centre de Mexico), le professeur Juan Javier Pescador remarque que Guadalupe ne devient un prénom fréquent qu'aux débuts du XVIII^e siècle¹⁵¹, ce qui souligne l'importance et le contexte de développement de cette dévotion populaire intimement liée aux ravages épidémiques.

Nous pouvons donc observer que ce culte, indissociable du panthéon national mexicain jusqu'à aujourd'hui, est né dans la crainte de la mort, avec les épidémies successives qui soumettaient la population à l'angoisse d'un châtement divin. Car la population de Nouvelle-Espagne associait directement les épidémies dévastatrices avec la colère de Dieu, comme le prouve le récit de Cabrera y Quintero :

La primera [...] fue la tierra, movida de un buen sensible Terremoto, la noche del dia septimo de Septiembre del passado de 1736 [...]. Señalose tambien el Agua, que aunque de fuyo menos capaz de hacernos daño, corrompiendose, conspiró ya contra nosotros, y se envenenó desde el Diluvio [...]. Tampoco dexo el Cielo de ostentar su divisa, y dar á entender que en la Guetra [sic] que nos hacia Dios, militaba [...]: y la alteró con algunos defectos, ó eclipfes del menor Luminar, aun quando lleno, en los Plenilunios de Agosto, y Septiembre; y con el deliquio, y temido eclipse de Sol [...]. Pero el que mas levantò Signos, y arboló Vanderas al estrago fue el sañudo elemento del Ayre: soplabanos muchos dias avia por el Auftro, viento tan fatal para estas partes, que [...] aun la barbaridad Mexicana no daba á este viento otro nombre que el de MUERTE. Calabanse,

¹⁴⁶ América MOLINA DEL VILLAR, « Entre el miedo y la esperanza: la peste de 1737 y la mujer hechicera de San Pablo del Monte de Puebla », in : Elisa SPECKMAN GUERRA, Claudia AGOSTONI y Pilar GONZALBO AIZPURU (coords.), *Los miedos en la historia*, México : El Colegio de México, 2009, p. 93-112, p. 93.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Juan Javier PESCADOR, *op. cit.*, p. 277.

¹⁴⁹ Cf. *supra*, II, 2.2.2.

¹⁵⁰ Fidel GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, *Guadalupe: pulso y corazón de un pueblo: el acontecimiento guadalupano, cimientto de la fe y de la cultura americana*, Madrid : Ediciones Encuentro, 2004, p. 358.

¹⁵¹ Juan Javier PESCADOR, *op. cit.*, p. 262.

*quando corria, à las cuevas, y huyendo, como decian, la muerte, se enterraban en vida, y se anticipaban el sepulcro.*¹⁵²

Nous pouvons ressentir, dans le témoignage de Cabrera y Quintero, toute l'angoisse liée à des éléments naturels corrompus qui viendraient menacer la Nouvelle-Espagne, littéralement en guerre contre Dieu. L'Église mexicaine en fit de même, associant l'étrange maladie dévastatrice aux événements survenus en 1736¹⁵³. En conséquence, cet épisode épidémique fut tel qu'en plus d'emporter la vie d'environ un tiers de la population du Royaume du Mexique¹⁵⁴, il scella la peur au sentiment de mort inévitable, modifiant ainsi le rapport à celle-ci dans la population, pour qui toutes les prières, messes et autres demandes pieuses étaient « *las manifestaciones colectivas más comunes mediante las cuales se buscaba aplacar o sosegar la ira de Dios* »¹⁵⁵.

1.4.1.2. Le XVIII^e siècle épidémique

Nous avons acquis que la Nouvelle-Espagne a toujours entretenu une proximité avec les épidémies au cours de son histoire, à tel point que les maladies infectieuses étaient la première cause de mort dans la Vice-royauté (en excluant la mortalité infantile)¹⁵⁶. Pourtant, c'est tout au long du XVIII^e siècle que le phénomène de mort soudaine lié aux maladies prendra une ampleur considérable.

Dans un premier temps, nous constatons une forme de périodicité des épidémies en Nouvelle-Espagne. À la fin de la période coloniale, les crises démographiques liées à la propagation de la variole et de la rubéole à Mexico surviennent plus généralement aux mois d'octobre et de novembre¹⁵⁷. Nous expliquerons cette saisonnalité par des phénomènes naturels, la capitale *novohispana* présentant des caractéristiques géographiques et climatiques pour le moins singulières. En effet, la ville de Mexico présente le désavantage d'être construite à proximité immédiate du lac de Texcoco, totalement malmené par l'homme depuis la Conquête :

¹⁵² Cayetano CABRERA Y QUINTERO, *op. cit.*, cap. VIII, p. 44-45.

¹⁵³ Miguel Ángel CUENYA MATEOS, *art. cit.*, p. 55.

¹⁵⁴ Francisco de las BARRAS Y DE ARAGÓN, Francisco de las, « Viaje del astrónomo francés abate Chappe a California en 1769, y noticias de J. A. Alzate sobre la historia natural de Nueva España », in : *Anuario de estudios americanos*, 1944, vol. I, Sevilla : Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, p. 741-781, p. 768. Cité par Donald B. COOPER, *Las epidemias en la ciudad de México: 1761-1813*, traduction de Roberto Gómez Ciriza, México : IMMS, 1980, p. 72.

¹⁵⁵ Juan Javier PESCADOR, *op. cit.*, p. 276.

¹⁵⁶ Donald B. COOPER, *op. cit.*, p. 242.

¹⁵⁷ Juan Javier PESCADOR, *op. cit.*, p. 87.

les fortes pluies que connaît la Vallée de Mexico chaque année pendant plusieurs mois, avaient probablement de lourdes conséquences sur l'insalubrité chronique des eaux entourant la cité, conjuguées aux matières fécales accueillies dans le lac et autres traitements extrêmement malsains¹⁵⁸. Nous pouvons légitimement penser que l'interaction de ces facteurs était susceptible de multiplier les crises épidémiques à une période de l'année, précisément en octobre, moment où la saison des pluies s'arrête.

Ainsi, outre l'épidémie de matlazáhuatl de 1737, la Nouvelle-Espagne connut au cours du XVIII^e siècle toute une série de crises démographiques particulièrement violentes, avec parfois, deux épidémies qui frappaient la population simultanément. Ce fut le cas entre 1761 et 1762 avec le typhus et la variole, qui firent énormément de victimes, notamment de jeunes enfants¹⁵⁹. Les mauvais soins, notamment les saignées qui entraînaient des hémorragies excessives, ont également participé à la propagation d'une autre attaque de matlazáhuatl¹⁶⁰ : au total, les chiffres oscillent entre 14 600¹⁶¹ et 25 000 morts¹⁶² en une année. Il est probable que le premier bilan ne représente en réalité que la Ville de Mexico, alors que le second comptabilise l'ensemble du Royaume du Mexique.

La variole frappa de nouveau entre 1779 et 1780, tuant entre 9000¹⁶³ et 18 000¹⁶⁴ individus dans la seule capitale *novohispana*. L'explorateur prussien Alexander von Humboldt rapporta l'horreur de cette épidémie, écrivant que chaque soir, des tombereaux passaient dans les rues pour récupérer les corps¹⁶⁵. Cette image souligne à nouveau ce caractère omniprésent et quotidien de la mort dans le Royaume du Mexique.

Quelques années plus tard, au printemps 1784, une vague de pneumonie s'empara de Mexico ainsi que des principales villes de Nouvelle-Espagne, comme Guadalajara, Pachuca, et Puebla de los Ángeles : il y eut tellement d'urgence et de précipitation que Bartolomé Joaquín de Sandoval, un curé de la paroisse de San Miguel Arcángel de Mexico dut demander que l'on exhume des cadavres qui n'étaient pas encore décomposés pour affronter l'intense vague de

¹⁵⁸ Donald B. COOPER, *op. cit.*, p. 18-23.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 75.

¹⁶⁰ Francisco de las BARRAS Y DE ARAGÓN, *art. cit.*, p. 767-768.

¹⁶¹ Archivo General de la Nación, México : Epidemias, vol. XIII, exp. 2, fol. 17. Cité par Donald B. COOPER, *op. cit.*, p. 75.

¹⁶² Francisco de las BARRAS Y DE ARAGÓN, *art. cit.*, p. 767. Cité par Donald B. COOPER, *op. cit.*, p. 72.

¹⁶³ Friedrich Wilhelm Heinrich Alexander von HUMBOLDT, *Political Essay on the Kingdom of New Spain*, translated from the original French by John Black, vol. I, London : Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown, and H. Colburn ; Edinburgh, W. Blackwood, and Brown and Crombie, 1811, p. 111-112, cité par Donald B. COOPER, *op. cit.*, p. 89.

¹⁶⁴ Archivo General de la Nación, México : Epidemias, vol. XVI, exp. 6, folios 79r-79v, cité par Donald B. COOPER, *op. cit.*, p. 89.

¹⁶⁵ Friedrich Wilhelm Heinrich Alexander von HUMBOLDT, *op. cit.*, p. 111-112. Cité par Donald B. COOPER, *op. cit.*, p. 89.

mortalité, face au manque de tombes disponibles¹⁶⁶. Conséquemment, un nouveau cimetière est construit deux ans plus tard dans la Ville de Mexico¹⁶⁷.

Nous mettrons donc en parallèle ce dernier siècle de la Vice-royauté avec le XIV^e siècle chaotique de l'Occident médiéval, qui avait également changé les mentalités et l'attitude individuelle et collective face à la mort. Des analogies peuvent être constatées dans les sensibilités mortuaires, largement intensifiées par la peur : en effet, la recherche de protection contre les maladies mortelles, par le biais de saints et de vierges qui pourraient atténuer la colère céleste¹⁶⁸, est un mécanisme qui était apparu au cours du bas Moyen Âge.

1.4.2. Modification des pratiques funéraires et du sentiment de mort

Jusqu'à la fin de ce XVIII^e siècle décisif, c'était l'Église qui se chargeait de la gestion des cimetières : la pratique funéraire de l'époque (aussi bien en Nouvelle-Espagne que dans toute l'Europe chrétienne) consistait à enterrer les morts à l'intérieur de la ville, souvent dans les cimetières accolés aux édifices religieux, ou parfois en leur sein, notamment dans le cas de personnes illustres¹⁶⁹.

En raison du contexte sanitaire particulièrement éprouvant que connut la Nouvelle-Espagne, dessinant un XVIII^e siècle extrêmement obscur et meurtrier, les morts vont progressivement être déplacés hors des villes, alors que de nouvelles pratiques funéraires apparaissent pour pallier une situation sanitaire catastrophique. Nous remarquerons que l'activité des hôpitaux, essentiellement monastique, s'intensifie au gré des crises épidémiques, afin de garantir non seulement des soins physiques, mais aussi une attention spirituelle au malade, avant sa mort certaine¹⁷⁰. Comme nous l'avons évoqué, la quête de la bonne mort était une nécessité absolue, non seulement individuelle mais également publique. Certains documents d'hôpitaux *novohispanos* du XVIII^e siècle montrent l'importance capitale des sacrements dans l'espace public : lorsqu'un malade mourait, on devait noter dans les registres si le malade avait ou non reçu les sacrements, avec des mentions telles que [*Murió el ctho/la ctha* [nom] oy [date]. *Se le administraron todos los sacramentos.*] ou [*Murió el ctho/la ctha*

¹⁶⁶ *Acontecimientos acaecidos en los años 1784 á 1788*, Biblioteca Aportación Histórica, 2^a serie, México : Ediciones Vargas Rea, 1948, p. 11. Cité par Donald B. COOPER, *op. cit.*, p. 96.

¹⁶⁷ Donald B. COOPER, *op. cit.*, p. 101.

¹⁶⁸ Juan Javier PESCADOR, *op. cit.*, p. 326.

¹⁶⁹ Donald B. COOPER, *op. cit.*, p. 40.

¹⁷⁰ Reyna CRUZ VALDÉS, *op. cit.*, p. 76.

[nom] oy [date]. *No se sacramento.*]¹⁷¹ ; dans les documents consultés, les recensements de personnes mortes sans avoir reçu le sacrement sont extrêmement rares¹⁷². Nous voyons donc toute l'importance des « médecins de l'esprit », dans un rôle complémentaire à celui des médecins du corps. À titre d'exemple, à cette époque, c'étaient les prêtres du diocèse qui devaient pratiquer une césarienne sur la mère défunte pour en extraire le fœtus, seule méthode pour sauver l'âme de la matière¹⁷³.

Dans un contexte aussi difficile, l'Église allait insuffler une nouvelle peur de la mort aux mentalités de l'époque, en renforçant l'idée de la crainte du trépas dans les consciences collectives : pour ce faire, il fallait insister sur les pratiques pieuses, auxquelles les *Novohispanos* ne se livraient plus autant qu'auparavant¹⁷⁴. Nous pouvons également constater, à la lumière de statistiques établies par l'historienne mexicaine Verónica Zárate Toscano¹⁷⁵, que parmi la noblesse de Nouvelle-Espagne, le recours au testament se faisait beaucoup plus fréquent en période épidémique au XVIII^e siècle (notamment après l'attaque de variole de 1779), ce qui semble indiquer une prise de conscience du danger que représentait la mort soudaine, et la nécessité de placer son âme sous la protection céleste d'une vierge ou d'un saint.

C'est également dans ce contexte que l'on va observer, dans la société *novohispana*, consciente des nécessités sanitaires, un changement manifeste dans le rapport aux défunts. Nous connaissons un document signé par le vice-roi Alonso Núñez de Haro y Peralta qui indique une modification progressive du sentiment mortuaire. Núñez de Haro explique la fonction du vicaire en charge des enterrements :

*Bendecirá las tumbas, y comenzará con la antífona in paradisum hasta concluir esa ceremonia sacra, con el fin de que las almas de los fieles difuntos reciban el mayor sufragio y los vivos sepan estimar como se debe estas sagradas ceremonias y pierdan el terror que les tienen a los cementerios.*¹⁷⁶

¹⁷¹ Archivo General del Estado de Puebla, Puebla de Zaragoza : Hospital de San Pedro, Asistencia ; Serie / Asilados, Exo. 2 : Enfermos – 1718.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ Donald B. COOPER, *op. cit.*, p. 56.

¹⁷⁴ Juan Javier PESCADOR, *op. cit.*, p. 277.

¹⁷⁵ Verónica ZÁRATE TOSCANO, *op. cit.*, p. 36. La modification est nôtre.

¹⁷⁶ Archivo Histórico de la Ciudad de México, México : Policía, salubridad, epidemias, vol. 3674, tomo I, exp. 4, folios 13r-13v. Cité par María DOLORES MORALES, « Cambios en las prácticas funerarias: los lugares de sepultura en la ciudad de México, 1784-1857 », in : *Historias 27* (INAH), oct. 1991 – mar. 1992, México : Imprenta de Juan Pablos, p. 97-104, p. 98.

Outre la peur de la mort, il semble qu'il ait existé en Nouvelle-Espagne une répulsion évidente pour les cimetières, très vraisemblablement associés aux maladies. Pourtant, c'est cette peur, conséquence du siècle noir que fut le XVIII^e, que le pouvoir de Nouvelle-Espagne va essayer d'effacer à la fin de la période coloniale. Quelques années plus tard, le vice-roi, comte de Revillagigedo, prit une décision radicale pour la construction de « *camposantos y cementerios ventilados para dar sepultura sin excepción a todos los cadáveres* »¹⁷⁷, qu'il émit dans une lettre adressée à l'Ayuntamiento de Puebla le 13 juillet 1790 :

Las Naciones cultas de la Europa inclusa Nueva España, han adoptado ya eficazmente el establecimiento de Campos Santos, ó Cementerios ventilados, para dar sepultura sin excepción à todos los cadaveres, conociendo quan importante es à la humanidad semejante providencia, así como le es contraria y a la disciplina Ecclesiastica la de enterrar en las iglesias.

*Poseido yo del mismo conocimiento y del de los religiosos paternales deseos de nuevo soberano por el bien de sus amados vasallos he promovido [...] el propio establecimiento en esta Capital: lo he verificado en Veracruz: y estoy resuelto à que también se reduzca à execucion en esa numerosa ciudad.*¹⁷⁸

Cette mesure sanitaire inédite fait état d'une réflexion sur l'insalubrité extrême provoquée par les anciennes pratiques funéraires, proposant un changement radical du sentiment mortuaire. À partir de cette période, les défunts vont donc être déplacés hors des villes¹⁷⁹, quels qu'ils soient et mettant fin à une négligence du corps des plus démunis.

En définitive, le XVIII^e siècle aura été le bas Moyen Âge de la Nouvelle-Espagne, marquant un tournant dans les mentalités qui changea le rapport à la mort, de la même manière qu'à l'époque médiévale en Occident : l'incertitude de la vie, les catastrophes démographiques, l'angoisse de la maladie et le cauchemar que représentait une mort « imparfaite » et « non-préparée » auront eu raison d'une longue période au cours de laquelle le mort « commun » était non seulement oublié, mais également dangereux pour la société, s'emparant – indirectement – de nombreuses vies par la seule propagation de composants infectieux. Face à cette situation, la peur se généralisa parmi la population et, une fois contrôlée par l'Église à des fins spirituelles, elle fit place à un changement de paradigme alors que les avancées hygiéniques et la science l'avaient emporté sur la quotidienneté de la mort.

Toutefois, nous pourrions nous demander si la mort, après avoir été un élément délétère du quotidien pour la société *novohispana*, ne s'est pas définitivement éloignée des vivants en devenant une considération *extramuros*.

¹⁷⁷ Archivo General Municipal de Puebla, Puebla de Zaragoza : Gobierno, Reales Cédulas, XII, 6R.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ Verónica ZÁRATE TOSCANO, *op. cit.*, p. 263.

2. LA MORT BAROQUE : UN RENOUVEAU DE L'ESTHÉTIQUE MACABRE

Au regard de ce que nous avons établi dans le chapitre précédent, il nous apparaît que la société de Nouvelle-Espagne n'a eu de cesse de maintenir, au long de son existence, une certaine obsession pour la mort, notamment la mort du juste. Le contexte sanitaire de la Vice-royauté, toujours plus préoccupant, conjugué à une sensibilité baroque venue de la péninsule Ibérique ont eu pour conséquence d'engendrer un sentiment mortuaire nouveau : la dernière heure, délivrant le juste de sa vie sur terre pour lui permettre d'accéder à l'au-delà, allait devenir un élément d'angoisse pour les *Novohispanos* à mesure que l'inéluctabilité de la mort et la soudaineté de sa venue se renforçaient au quotidien.

Pour cette raison, une vie de vanités ne valait rien sans la réflexion d'un au-delà, sans la préparation à cette mort biologique certaine qui, pour peu que le chrétien *novohispano* en ait été averti, permettra d'obtenir la vie éternelle. Ce questionnement philosophique sur la brièveté de la vie et la condition tragique de l'homme, thèmes indissociables de l'expression baroque, trouvera tout son sens dans une Nouvelle-Espagne qui avait déjà fait de l'acceptation collective de la mort l'un de ses piliers socioculturels et spirituels. Car la sensibilité baroque fait du temps et de son écoulement inéluctable un élément central de préoccupation, et après des siècles d'appréhension du monde sous le prisme de l'éternité¹⁸⁰, l'homme baroque esthétise le monde qui l'entoure, y compris la mort qui, comme l'a considéré Claude-Gilbert Dubois, devient alors un spectacle¹⁸¹, comme toutes les fatalités de l'existence humaine.

Nous verrons à présent différentes manifestations de la mort dans les arts *novohispanos*, ainsi que l'évolution progressive de sa signification à travers un corpus établi. Aussi bien les lettres que les arts graphiques ont conservé un certain goût pour le genre macabre en Nouvelle-Espagne, lequel allait se voir exalté par l'esthétique baroque. Cette « renaissance » de l'art macabre fut d'une telle ampleur que cette esthétique allait rejaillir sur la mort vécue, sur la place accordée à la mort dans une société aussi hiérarchisée que l'était la Vice-royauté. Peu à peu, la

¹⁸⁰ Claude-Gilbert DUBOIS, *Le baroque : profondeurs de l'apparence* (1^{re} édition 1973), réimp., Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 1993, p. 63.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 65.

Mort anthropomorphe médiévale s’empare de l’image religieuse, au même titre qu’elle assied son importance dans les mentalités *novohispanas*.

Ainsi, nous nous interrogerons sur cette représentation de la mort, mentale et collective, peu avant l’indépendance du Mexique. Si la Nouvelle-Espagne avait fait de la mort un élément quotidien, l’était-il pour tous les rangs de la société ? Le personnage de la Mort, aussi égalisateur soit-il, était-il le même pour tous les *Novohispanos* ?

2.1. La mort dans l’art *novohispano*

À l’instar de l’art espagnol péninsulaire, le sentiment de mort est tout aussi présent dans les productions artistiques de la Nouvelle-Espagne du XVII^e et du XVIII^e siècle, traduisant une forte religiosité ainsi qu’un esprit de réflexion philosophique sur la destinée humaine. Ainsi, le sentiment baroque du Siècle d’or espagnol vient non pas bouleverser les codes esthétiques et artistiques, mais les renforcer d’une idée plus individuelle, plus intime. Et si ce nouveau sentiment avait gagné l’Europe occidentale au cours du XVII^e siècle, il en fut de même pour les royaumes de Nouvelle-Espagne à la même époque.

Plutôt que d’établir un parallèle entre les expressions artistiques espagnoles et *novohispanas*, nous analyserons ce qui les rassemble, ce qui forme une continuité depuis la Couronne d’Espagne jusqu’à la Vice-royauté, insistant sur les productions de celle-ci. Il convient de noter que si nous ne pourrions dresser un panorama complet des occurrences de la mort dans l’art *novohispano* (de nombreuses œuvres ayant disparu ou étant encore à découvrir), nous tâcherons du moins de présenter ses plus remarquables, dans les lettres comme dans les arts plastiques.

2.1.1. Le théâtre : miroir de la misère de la condition humaine

Le premier élément qui contraste avec la deuxième moitié du XVI^e siècle est la séparation progressive du théâtre et de l’Église, alors que la scène avait été un formidable outil culturel et artistique pendant l’évangélisation, permettant l’intercompréhension entre chrétiens et natifs mésoaméricains. C’est après le troisième Concile mexicain de 1585 que les

représentations profanes furent interdites dans les églises¹⁸². Se créèrent alors les *casas de comedias* : à la fin du XVI^e siècle, l'Hospital Real de Naturales de Mexico, l'Hospital de San Roque de Puebla de los Ángeles et l'Hospital Real de San Juan de Montes Claros de Veracruz étaient les principaux lieux de représentation théâtrale en Nouvelle-Espagne, et leurs bénéfices permettaient, de surcroît, de s'occuper des malades¹⁸³. Au siècle suivant, la vertu didactique du spectacle vivant, tant employée par les frères mineurs, ne correspondait plus aux besoins de l'Église mexicaine. Le processus d'évangélisation par le théâtre continua, mais dans des contrées plus reculées de Nouvelle-Espagne, et avec un déploiement infiniment plus faible qu'après la Conquête : c'est ainsi qu'à la fin du XVI^e siècle, les nouveaux missionnaires se mirent même à détruire les œuvres de théâtre évangéliste de leurs aînés, qu'ils considéraient comme démoniaques¹⁸⁴.

Par conséquent, les œuvres théâtrales furent peu à peu sujettes à un contrôle important de la part des autorités civiles et religieuses¹⁸⁵. Pour cette raison, nous considérerons les éléments profanes comme particulièrement limités dans l'expression dramatique *novohispana*, offrant le monopole du théâtre à la sphère religieuse.

Un personnage tel que Fernán González de Eslava, né en Espagne autour de 1530¹⁸⁶, connut les affres de l'Inquisition de la Vice-royauté¹⁸⁷, notamment pour la cohabitation entre éléments sacrés et profanes dans son œuvre, empreinte d'une forte spiritualité jésuite¹⁸⁸. Ses *Coloquios espirituales y sacramentales*, composés en Nouvelle-Espagne à l'aube du XVII^e siècle et publiés en 1610, après sa mort, sont le reflet d'une tradition dramatique populaire caractéristique du Siècle d'or espagnol, bien qu'ils comportent également de nombreuses références à la philosophie et la théologie chrétiennes, comme nous pouvons le constater dès le premier colloque, *El obraje divino* :

« *Luego fale el Hombre humano
en su voluntad subido
va desnudo y sin vestido,
y el Auxilio Soberano*

¹⁸² Hildburg SCHILLING, *Teatro profano en la Nueva España: fines del siglo XVI a mediados del XVII*, México : Universidad Nacional Autónoma de México, 1958, p. 13.

¹⁸³ *Ibid*, p. 15.

¹⁸⁴ Fernando HORCASITAS, *op. cit*, p. 165.

¹⁸⁵ Hildburg SCHILLING, *op. cit*, p. 160.

¹⁸⁶ Probablement né à Tolède en 1534. Cf. Othón ARRÓNIZ, *art. cit*, p. 410.

¹⁸⁷ José María VALLEJO GARCÍA-HEVIA, José María, *Estudios de instituciones Hispano-Indianas. tomo II : La inquisición en Indias : Correo mayor y correos marítimos a Indias : La Real Compañía de Filipinas*, Madrid : Boletín Oficial del Estado, 2015, p. 532.

¹⁸⁸ Othón ARRÓNIZ, *art. cit*, p. 410.

*le dize, que va perdido.
 El Descuydo faldra luego
 que es del Pecador criado,
 va de aqueste acompañado
 porque descuydado y ciego
 esta aquel q̃ esta en pecado.
 Anda Engaño en sus cautelas,
 y Malicia fu querida,
 trata esta gente perdida
 de las tramas y las telas
 del Obraje desta vida.
 Yendo à Dios el Pecador
 esta gente lo faltea
 vistelo de su librea,
 mas el Diuino Fauor
 le muestra que es ropa Fea. »¹⁸⁹*

Eslava exprime la misère de la condition de l’homme, dont la seule destinée est de répondre de ses fautes face au Créateur. Cette idée est présente chez le personnage de La Pénitence qui rappelle que « *en Adan todos caymos / y con la raza nacemos / de los padres que tuuimos* »¹⁹⁰. Le personnage de la Faveur divine reprend le même principe, s’adressant ainsi à l’homme libre : « *has de saber Pecador / que el principio del saber / es el temor del Señor* »¹⁹¹. En effet, Eslava reprend les concepts spirituels de l’époque sur la crainte de Dieu, et les conjugue à une forme profane. De la même manière que chez Carvajal dans *Las Cortes de la Muerte*, les personnages emblématiques de la Chair et du Monde, associés à Satan, se retrouvent au colloque VI, De l’Entrée du comte de la Corogne : ils y sont armés d’arcs et de flèches et dépeints comme des Chichimèques¹⁹². La Chair, ici, représente celle « *donde en [sus] manos perecen / las vidas de los mortales* »¹⁹³, prolongeant l’allégorie augustinienne du corps corruptible en opposition à l’âme éternelle.

Deux autres colloques d’Eslava font de la Mort un élément central. Le colloque XII, *De la batalla naval que el serenissimo Principe Don Juan de Austria tuvo con el Turco* reprend le thème médiéval de la dispute, en opposant non pas le corps à l’âme, mais la Vie à la Mort.

¹⁸⁹ Fernán GONZÁLEZ DE ESLAVA, GONZÁLEZ DE ESLAVA, Fernán, *Coloquios espirituales y sacramentales y canciones diuinas* (1610), compuestas por el Diuino poeta Fernan Gonçalez de Eslava Clerigo Presbitero. Recopiladas por el R. P. Fr. Fernando Vello de Bultamante; de la Orden de S. Auftin. Dirigido al muy Reuerendo padre Maestro Fr. Iuan de Guzman, Prouincial Dignifísimo de la Prouincia del Santifísimo nombre de Iesus de la Orden de San Aguftin, México : Imprenta de Diego Lopez Davalos, 1610, Coloquio Primero, fol. 1.

¹⁹⁰ *Ibid*, fol. 2.

¹⁹¹ *Ibid*, fol. 3.

¹⁹² *Ibid*, Coloquio Sexto, fol. 34.

¹⁹³ *Ibid*, fol. 36.

Prenant pour cadre la bataille de Lépante, il est probable que le dramaturge ait composé cette pièce en prévision d'une commémoration de la victoire de la flotte chrétienne, sur la Plaza Mayor de Mexico en 1572, sans pour autant que nous sachions si celle-ci fut interprétée¹⁹⁴.

Avec un ton aussi didactique que comique, les deux entités s'affrontent pour déterminer laquelle est la plus agréable. La première tirade de la Vie montre le paradigme général de la pensée espagnole baroque du Siècle d'or quant au sens de l'existence :

« *Qvã agradable es la vida
quã fuaue para el hombre
quã amada, y quã q̄rida:
y la Muerte, por el nombre,
quan mala y aborrecida.
En la Vida, por fer bella,
je meten hasta los codos:
la Muerte, no quieren vella,
y ella vafe tras de todos,
y ellos todos huyen della.* »¹⁹⁵

Ce débat, teinté d'une mauvaise foi humoristique, sera l'occasion pour la Mort de rappeler sa raison d'être parmi les hommes : « *con temor foy duro freno / fea foy para el que es malo, / y hermosa para el que es bueno* »¹⁹⁶. En prenant exemple sur le Christ, elle explique que grâce à son trépas, ce dernier fut couronné de gloire¹⁹⁷. En d'autres termes, son rôle sur terre est essentiel, car sans elle, l'homme serait immortel : elle représente symboliquement le pont par lequel celui-ci passe de la vie temporelle à la vie éternelle¹⁹⁸. La Vie reproche son arrogance à la Mort en la traitant de « sac de vers » (« *coftal de gusanos* »¹⁹⁹), et renforce leur opposition en déclarant « *Yo foy Maria y tu Marta* »²⁰⁰, insistant de fait sur leur complémentarité en miroir, comme si elles étaient sœurs : ce vers, faisant référence à l'Évangile selon Luc (Lu., 10 : 38-42)²⁰¹ souligne également la proximité entre le Christ et sa disciple la Vie (Marie), contre la Mort (Marthe) et son caractère impétueux, voire insolent.

¹⁹⁴ Beatriz MARISCAL HAY, « La batalla naval de Lepanto en el teatro de Fernán González de Esclava », in : *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de oro*, 2013, vol. 1, núm. 2, Pamplona : Instituto de Estudios Auriseculares, p. 73-82, p. 77.

¹⁹⁵ Fernán GONZÁLEZ DE ESLAVA, *op. cit.*, Coloquio Doze, fol. 86.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*, fol. 87.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *La Sainte Bible, op. cit.*, Nouveau Testament, Lu., 10 : 38-42, p. 67.

C'est le personnage du Simple qui viendra départager les deux antagonistes : à partir de son entrée en scène, l'accent est mis sur le caractère épouvantable de la Mort. Effrayé, le Simple s'exclame « *Iefus que mala vifion [...] que de verte me da mal de coraçon. / Que me fino, venga vn Cura* »²⁰². La Vie lui demande alors qui d'elle-même ou de la Mort lui plaît le plus, ce à quoi le Simple répond en choisissant la Vie, écartant la Parque tout en soulignant sa laideur : face à cette impertinence, la Mort lui rétorque que « *Has de faber, que muy presto / vendras a mi señorio* »²⁰³, renforçant l'idée traditionnelle du trépas qui peut frapper n'importe quand, et à n'importe quel endroit (« *dondequiera tengo entrada* »²⁰⁴). Bien que la Mort lui intime de ne pas avoir peur (« *No huyas, porq̃ te arriedras?* »²⁰⁵), le Simple manifeste une envie de fuir d'elle, insistant sur son aspect horrible, dans un processus comique :

« SIMPLE
*Muerte, de que te mantienes?
 adonde va lo que tragas,
 pues pança ni tripas tienes?*

MUERTE
*Quanto està debaxo el Cielo
 todo lo confumo y como.* »²⁰⁶

Même la Vie clame l'importance de son alter ego funeste, malgré leur opposition fondamentale, en expliquant au Simple qu'elle est une « *joya de calidad* »²⁰⁷ et qu'il se doit de la respecter (« *Tratala bien, noramaça / que es muy honrada persona* »²⁰⁸).

À la fin du colloque intervient le personnage du Soldat défunt. Tué durant la bataille de Lépante contre les Turcs, il ne craint nullement la Mort, et accompagné d'un ange, s'exclame :

« *Que campo tan faludable,
 que fragancia dan las flores,
 que cofa tan admirable
 fe pierden los pecadores
 por el mundo miserable.* »²⁰⁹

²⁰² Fernán GONZÁLEZ DE ESLAVA, *op. cit.*, Coloquio Doze, fol. 87.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*, fol. 88.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Ibid.*, fol. 90.

Il nous semble évident qu'Eslava fait du Simple l'archétype de l'homme non-réfléchi face à la mort, irrespectueux et oubliant l'essence même de sa destinée, à savoir une mort saine qui permettrait d'atteindre la vie éternelle. En opposition à ce personnage, le Soldat défunt, vertueux et combattant pour la gloire du Christ, voit le jardin d'Eden au contact de la Mort, ce qui intensifie cette idée d'Eslava selon laquelle la Mort est douce pour celui qui ne pèche pas et qui meurt dans le respect des dogmes : « *es bienaventurado / el que muere en el Señor* »²¹⁰ :

*« Soy vn soldado
de los de la fanta liga
y al que muere en tal estado
la muerte no le fatiga. »*²¹¹

Ainsi, Eslava enseigne à son public l'issue vertueuse de la mort douce, annoncée par l'Ange à mesure que les blessures du Soldat deviennent des roses :

*« A los que por Christo mueren
la muerte es como manna,
que sabe al favor que quieren. »*²¹²

Dans les *Coloquios espirituales y sacramentales*, Eslava introduit également la mort au colloque XIV (*De la pestilencia que dio sobre los naturales de Mexico, y de las diligencias y remedios que el Virrey Don Martin Enriquez hizo*), d'une manière pour le moins inédite. Le personnage de la Pestilence apparaît, et se trouve décrit de la sorte dans le texte : « *vestida de vn juftillo lleno de muertes, y subida sobre un bafilisco* »²¹³. La didascalie suggère que l'incarnation de la peste porte un habit fait de crânes. Elle se présente ainsi :

*« Todos atentos esten
a ver mi trono Real,
y tema quien es mortal
porque yo destruyo el bien
con la fuerça de mi mal.*

*Para fer bien conocida
del que me ve desta fuerte
sepan que foy flaca y fuerte,
enemiga de la vida,
y querida de la muerte.*

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid.*

²¹² *Ibid.*

²¹³ *Ibid*, Coloquio Catorze, fol. 99.

*Este Bafilisco fiero
mata a todos quantos mira,
por mi, la muerte, con ira,
haze las vidas terrero
de las flechas con que tira.*

*He triunfado desta tierra
como Reyna vencedora
porque es aquesta mi hora,
y de ver que le doy guerra
es la causa porque llora.
Yo foy la red varredera
en quien todo mal se incluye,
yo quien todo lo destruye,
y doy muerte al que me espera
y tambien al que me huye.*

*Recreanse mis deffeos
con el llanto y amargura,
conozcame la criatura
en las armas y trofeos
que traygo en mi vestidura. »²¹⁴*

Nous pouvons voir qu'au contraire du colloque XII, à la fois didactique et drôle, cette intervention de la Pestilence semble être une réminiscence du monstre triomphant des Danses de la mort : le lexique employé, ainsi que le caractère apocalyptique de cette venue, rappellent les discours effrayants de la Parque dans la tradition poétique médiévale issue de *La Dança general*. Le terme « *dança* » apparaît, d'ailleurs, dans une autre tirade de la Pestilence, que nous interpréterons comme l'image d'une mort collective préfaçant le Jugement dernier : « *Id todos fin rezelar / que yo regire la dança, / no hagamos mas tardança* »²¹⁵.

Si rien n'indique qu'Eslava a pu être familier avec le poème macabre castillan, ce vers nous montre que l'allégorie de la peste meurtrière comme danse guidée par la Mort, est non seulement toujours employée chez certains auteurs hispaniques de la fin du XVI^e siècle, mais également outre-Atlantique, dans la Vice-royauté. Toujours est-il qu'aussi bien dans le fond que dans la forme, ce personnage de la Pestilence qui n'épargne personne (« *no me quedarà ninguno / que no hiera con mis manos* »²¹⁶) ressemble très fortement à la Mort médiévale en tant que création théâtrale : de fait, bien qu'elle ne constitue pas une Parque universelle, égalisatrice et toute-puissante, elle endosse chez Eslava le rôle de la mauvaise mort, celle qu'il faut craindre à tout prix, et éviter grâce au repentir.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*, fol. 100.

²¹⁶ *Ibid.*, fol. 99.

Bien que nous ne connaissions pas d'occurrence aussi remarquable de la mort dans le théâtre *novohispano*, nous mentionnerons la pièce du XVIII^e siècle *La invención de la Santa Cruz por Santa Elena*, que nous connaissons grâce à Manuel de los Santos y Salazar, prêtre de Santa Cruz Cozcacuauh-Atlauhticpac (Tlaxcala)²¹⁷. Cette œuvre en nahuatl fut interprétée lors du *Corpus Christi* en 1714²¹⁸, faisant intervenir le dieu des enfers de la cosmogonie mexica Mictlantecuhtli, puis évoquant un sacrifice de dépeçage (Tlacaxipehualiztli), ainsi que des nécromanciens. La scène XVIII attirera particulièrement notre attention : une procession conduit un cadavre au cimetière, que le personnage de saint Macaire ressuscitera miraculeusement²¹⁹, comme s'il s'agissait de la poursuite d'une longue tradition déjà amorcée au Moyen Âge, faisant de Macaire un personnage indubitablement lié au trépas. Mais c'est avant tout le rôle confié à Mictlantecuhtli qui nous suscite notre intérêt : deux siècles après la Conquête, son apparition dans une œuvre de théâtre renforce notre idée selon laquelle la Mort, en tant que personnage anthropomorphe, a volontairement été substituée au diable par les créateurs de comédies en Nouvelle-Espagne. Ici, Mictlantecuhtli ne représente pas la mort, alors qu'elle était son symbole premier chez les Mexicas : dans cette pièce, il incarne le diable *novohispano*, celui qui conserve des caractéristiques mésoaméricaines afin que le mal soit enraciné parmi la population native devant craindre l'enfer plus que tout.

2.1.2. La poésie : les chants de mort de Nouvelle-Espagne

La réflexion sur la mort et le temps qu'aucun homme ne peut maîtriser sont des thèmes récurrents de la poésie *novohispana*. Déjà à la fin du XVI^e siècle, nous pouvons distinguer chez Francisco de Terrazas, considéré comme le premier poète de Nouvelle-Espagne²²⁰, une composition relatant l'histoire du frère franciscain Jerónimo de Aguilar, naufragé pendant les premières explorations du Nouveau Monde²²¹. Terrazas y décrit la mort explicite de Juan de Valdivia, compagnon d'Aguilar offert en sacrifice par les Mayas yucatèques :

²¹⁷ Fernando HORCASITAS, *op. cit.*, p. 516.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *La invención de la Santa Cruz por Santa Elena* (XVI^e siècle), in : Fernando HORCASITAS, *op. cit.*, p. 515-551, p. 547.

²²⁰ Horacio Jorge BECCO, *Poesía colonial hispanoamericana*, selección, prólogo y bibliografía por Horacio Jorge Becco, Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1990, p. 20.

²²¹ Cf. *supra* p. 254.

« ¡Oh buen Valdivia, que tu muerte esquiva
y el alma a Dios ofreces juntamente!
si ya en tu voluntad víctima viva
te haces de tu Dios omnipotente,
¿que demonio podrá ser que reciba
tu noble corazón dado en presente?
Mal quitarán ministros del infierno
el sacrificio hecho a Dios eterno. »²²²

Ce poème s'inscrit dans les récits de la Conquête, teintés de ce « *miedo de la muerte* »²²³ qu'évoque Terrazas et que nous avons analysé dans notre deuxième partie. Nous remarquerons que l'expression « *muerte esquiva* » (« mort insaisissable ») apparaît dans les tous premiers vers de *La Dança general* médiévale, entonnés par le prédicateur rappelant le bon et sain conseil²²⁴. La même image se retrouve chez Thérèse d'Avila à la même époque :

« Mira que el amor es fuerte;
Vida, no me seas molesta,
Mira que sólo te resta,
Para ganarte, perderte;
Venga ya la dulce muerte,
El morir venga ligero
Que muero porque no muero.

*Aquella vida de arriba,
Que es la vida verdadera,
Hasta que esta vida muera,
No se goza estando viva:
Muerte, no me seas esquiva;
Viva muriendo primero,
Que muero porque no muero. »²²⁵*

Nous pensons qu'il s'agit donc pour une image passée dans l'inconscient collectif, sans que nous puissions en déterminer l'origine. Le poème de Thérèse d'Avila retranscrit parfaitement les idées de ses contemporains sur la mort douce, ainsi que la nécessité de mourir pour atteindre la vie éternelle.

²²² « Narración de Gerónimo de Aguilar », in : Horacio Jorge BECCO, *op. cit.*, p. 28.

²²³ *Ibid.*, p. 29.

²²⁴ *Danza general de la muerte* (XIV^e siècle), *op. cit.*, p. 5.

²²⁵ Présent in : José María VALVERDE y Dámaso SANTOS (eds.), *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Primera Parte: *Desde los orígenes hasta la guerra civil*, prólogo y selección de textos de José María VALVERDE, I: *De los orígenes hasta el Modernismo*, Barcelona : Anthropos, 1986, p. 166.

En revanche, nous pourrions opposer l'amour de Dieu présent chez Thérèse d'Avila à l'amour charnel. Dans un sermon funéraire prononcé par le père Francisco Frías y Olvera au couvent de Nuestra Señora de los Dolores de Querétaro en 1792, nous pouvons trouver l'allégorie suivante :

*Es el amor una enfermedad mortal. Es un accidente tan semejante a la muerte, que así la Muerte como el Amor usan arco y flecha; entre sí tan parecidos que ya se ha visto que el Amor despida saetas de muerte y la Muerte dispare flechas de amor. Ambos son ciegos, no tienen ojos que al Amor se los vendan para que parezca Muerte, y a la Muerte se los quitan para que parezca Amor. Ambos son muy atrevidos, pues si la Muerte a ninguno perdona, el Amor a ninguno liberta, y en fin todo es una Muerte el Amor. Dice el Espíritu Santo, Fortis est ut mors dilectio.*²²⁶

À cette époque où l'on confronte encore amour spirituel et amour charnel, nous pouvons constater que cette mise en opposition traduit le sentiment baroque et son goût pour l'amplification des contrastes²²⁷. En d'autres termes, l'amour est un péché, et le péché ne peut exister sans la mort. Nous retrouvons ce concept à la même époque dans le sanctuaire de Jesús Nazareno, à Atotonilco, à l'emplacement que nous avons analysé dans le chapitre précédent : l'auteur des images infernales de la porte du temple y avait également inséré une mise en garde sur les amours, équivalentes aux péchés (fig. 117). Le miroir amour / mort se reflètera particulièrement dans l'iconographie mortuaire, comme nous le verrons dans le point suivant.

Cette sensibilité baroque offrira à la poésie *novohispana* des thèmes récurrents qui semblent avoir occupé les esprits jusqu'à la fin de la Vice-royauté, à savoir le *Tempus fugit* et le *Vanitas vanitatum*, lesquels mettent l'homme face à la misère de sa condition sur terre. Au XVII^e siècle, nous voyons s'amplifier le goût pour les élégies funèbres, aussi bien en Espagne péninsulaire qu'en Nouvelle-Espagne, avec le même objectif : rappeler au chrétien l'essence éphémère de l'être, ainsi qu'une obsession manifeste pour la certitude de la mort²²⁸.

²²⁶ Présent in : Edelmira RAMÍREZ LEYVA, *Persuasión, violencia y deleite en un sermón barroco del siglo XVIII*, Volumen I, México : Instituto Nacional de Bellas Artes ; Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 307.

²²⁷ Pilar GONZALBO AIZPURU, « Del bueno y del mal amor en el siglo XVIII novohispano », in : Luce LÓPEZ-BARALT y Francisco MÁRQUEZ VILLANUEVA (coords.), *Erotismo en las letras hispánicas: aspectos, modos y fronteras*, México : El Colegio de México, 1995, p. 139-158, p. 140.

²²⁸ Arnulfo HERRERA, *Tiempo y muerte en la poesía de Luis de Sandoval Zapata: la tradición literaria española*, México : Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. 136.



Figure 117 : Amours et péchés conduisant en enfer, Miguel Antonio MARTÍNEZ DE POCASANGRE, porte principale du sanctuaire (détail), sanctuaire de Jesús Nazareno, XVIII^e siècle, Atotonilco, Guanajuato (cliché de l’auteur de cette thèse).

Parmi les poètes ayant eu le plus recours aux élégies, nous pouvons citer Luis de Sandoval Zapata, dont l’œuvre comporte de très nombreux chants de mort. Lisons ce sonnet composé en l’honneur de Don Feliciano de la Vega, archevêque de Mexico :

*« ¡Que no muera la vida y la unión muera
cuando los ceños de la muerte pisa,
porfiando con ellos la ceniza
y apostándose al pórvido la cera!
Feliciano, la muerte no te espera
triunfo, pues tu cadáver eterniza,
y lo que en riesgos de cristal divisa
en los aplausos de inmortal venera.
Más que te sella, te defiende muro
el mármol mismo que te esconde tierno.
Vive dos inmortales confianzas,
pues haces más durando aquí seguro;
que al fin el ciclo es corte de lo eterno
y éste es original de las mudanzas. »²²⁹*

²²⁹ Présent in : Arnulfo HERRERA, *op. cit.*, p. 34.

La composition poétique est un mécanisme qui rappelle la brièveté de la vie ainsi que l'humilité du cadavre mort pour l'éternité. Considérons, toutefois, que l'élégie funèbre n'est absolument pas une spécificité des *Novohispanos* ni des Espagnols, bien que cette pratique, mise en lumière par les codes baroques, ait été très commune durant le Siècle d'or. Nous retrouvons, par exemple, la même idée de l'atroce fugacité de la vie chez Luis de Góngora, faisant aussi bien appel au thème de l'égalité devant la mort qu'à la réflexion sur les vanités :

« ¡Ayer deidad humana, hoy poca tierra;
aras ayer, hoy túmulo, oh mortales!
Plumas, aunque de águilas reales,
plumas son: quien lo ignora, mucho yerra.

*Los huesos que hoy este sepulcro encierra,
a no estar entre aromas orientales,
mortales señas dieron de mortales:
la razón abra lo que el mármol cierra. »²³⁰*

Il nous semble que la tradition poétique castillane a prolongé ce courant apparu en Espagne à la fin de l'époque médiévale, notamment avec les *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique. Nul doute que parmi les poètes *novohispanos*, Luis de Sandoval Zapata fut l'un des plus grands représentants de cette préoccupation pour la mort, même si cette spécificité était très probablement partagée par ses contemporains²³¹.

En conclusion, nous considérerons à nouveau que la sensibilité baroque a érigé la mort et la brièveté de la vie au sommet des inquiétudes exprimées à travers la poésie. Il semble acquis qu'en Nouvelle-Espagne, les poètes ont poursuivi la tradition péninsulaire de réflexion sur les vanités, mêlant ainsi le temps à la mort, dans une forme d'obsession qui allait également s'approprier des arts graphiques.

2.1.3. Les arts graphiques : l'image de la mort scellée

Comme nous l'avons expliqué dans la partie précédente, l'une des caractéristiques les plus notables de la figure de mort dans les arts graphiques de Nouvelle-Espagne est sa perte

²³⁰ Luis de GÓNGORA Y ARGOTE, « *En el sepulcro de la duquesa de Lerma* », in : Bartolomé MOSTAZA RODRÍGUEZ (ed.), *Panorama de la poesía española en castellano, II: Renacimiento (segunda época) y Barroco*, Madrid : Rioduero, 1982, p. 220.

²³¹ Arnulfo HERRERA, *op. cit.*, p. 22.

totale de tout élément mésoaméricain, en comparaison au XVI^e siècle et à la période post-Conquête : la représentation de la mort *novohispana*, si elle constitue toujours un enseignement visuel qui rappelle la destinée de l'homme, va de pair avec le courant baroque.

Il apparaît que pendant la période de la Vice-royauté, tel que nous l'avons évoqué au chapitre précédent, des thèmes médiévaux comme l'*ars moriendi* étaient encore exécutés. Nous possédons un bel exemple de la survivance de ce thème au XVIII^e siècle avec l'œuvre *La muerte del justo*²³² (fig. 118). Il s'agit d'une huile sur toile mettant en scène la mort d'un moribond, assisté dans son dernier souffle par des membres de l'Ordre des Clercs réguliers pour les malades, disciples de Camille de Lellis²³³. Arrivée en 1756 en Nouvelle-Espagne²³⁴, la congrégation est presque intégralement composée de Péninsulaires : sur les 17 camilliens recensés en Nouvelle-Espagne en 1761, 16 étaient espagnols²³⁵.

Cet *ars moriendi* relativement classique nous montre l'agonie d'un homme en proie aux dernières tentations. Ici, nous pouvons voir clairement que la scène a une configuration beaucoup plus angoissante que sur l'*ars moriendi* de Tepotzotlán que nous avons cité précédemment²³⁶ : plutôt que de montrer une cour céleste bienveillante défendant l'âme du moribond, c'est une pléthore de démons et de créatures monstrueuses qui apparaissent derrière le Christ en croix, éternel modèle de vie et de mort pour le chrétien *novohispano*. Seuls deux anges sont visibles, l'un derrière le lit où repose l'homme grimaçant de douleur, l'autre posé sur un nuage non loin de la croix et, doté d'une couronne, s'appêtant à recueillir l'âme du moribond qui s'apparente à un mince filet s'échappant de la bouche bientôt morte de l'agonisant²³⁷. Les inscriptions entourant l'œuvre indiquent une influence manifeste du diable, ainsi que la pratique d'un exorcisme, ce qui explique la quasi omniprésence des forces du mal dans cette œuvre : « *Exorcizando a una Doncella que afligia el Demonio, preguntado este q numero [...] si ten a la muerte de una Criatura dijo: era lo menos Cien Legiones, y siendo cada una d 6 666 hacen seiscientos y seis mil seiscientos Demonios* ».

²³² Le titre original est inconnu.

²³³ Andrea MONTIEL LÓPEZ, « Alertar, enseñar y persuadir. *La muerte del justo*, un *exemplum novohispano* », in : *Vita Brevis (Revista electrónica de estudios de la muerte): Interpretaciones históricas de la muerte. Arqueología y etnohistoria* [en ligne], año 6, 2015, núm. 7, julio-diciembre, p. 99-114 [consulté le 30 septembre 2022], p. 99.

²³⁴ *Ibid.*, p. 103.

²³⁵ Berta GILABERT HIDALGO y Alberto SOTO CORTÉS, *Mortal agonía. Orden de clérigos regulares ministros de los enfermos agonizantes de San Camilo de Lelis en México: caridad, salud, enfermedad y muerte en la Ciudad de México (siglos XVIII y XIX)*, tesis asesorada por el Dr. Manuel Ramos Medina, México : Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 101.

²³⁶ L'*ars moriendi* de Tepotzotlán est *a priori* plus ancien que *La muerte del justo* et l'*ars moriendi* du sanctuaire de Jesús Nazareno à Atotonilco, ce qui nous montre à nouveau cette escalade progressive vers une image *novohispana* de plus en plus explicite et effrayante à la fin du XVIII^e siècle.

²³⁷ Andrea MONTIEL LÓPEZ, *art. cit.*, p. 112.

Toutefois, l'inscription n'a pas de rapport direct avec la scène décrite, et semble plutôt faire état d'un cas annexe. Un dernier élément attirera notre attention en arrière-plan : un homme, s'agrippant aux barreaux de la fenêtre pour contempler le spectacle, nous rappelle qu'au XVIII^e siècle en Nouvelle-Espagne, la mort est une affaire publique.

Il semblerait que cette toile ait été réalisée avec trois gravures d'*artes moriendi* médiévales en modèles : celle d'un manuscrit en italien, une autre en castillan et une dernière issue d'un manuscrit de Saragosse²³⁸, édité par Pablo Horus entre 1480 et 1484, que l'historien espagnol Fernando Martinez Gil considère comme le premier *ars moriendi* imprimé en péninsule Ibérique²³⁹.



Figure 118 : *La muerte del justo*, XVIII^e siècle, conservé au Musée national d'art, Mexico.

²³⁸ *Ibid*, p. 104.

²³⁹ Fernando MARTÍNEZ GIL, *op. cit*, p. 338-339.

Au-delà de l'illustration angoissante d'une scène d'agonie, c'est le contexte de réalisation de cette œuvre qui nous intéressera le plus : à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, les nouvelles règles sanitaires et médicales de l'époque (induites par les crises épidémiques successives), étudiées mais pas encore conclues, ont provoqué des réactions dans le clergé séculier qui voyait dans ces changements une forme de menace pour l'administration de la bonne mort et l'assistance spirituelle²⁴⁰. Un rapport nouveau à la représentation de la mort surgira donc de cette modification du sentiment mortuaire, au cours de ce XVIII^e siècle de transformations et de contradictions. La professeure d'histoire de l'art Andrea Montiel López de nous éclairer sur les ambiguïtés de ce siècle et sur les conséquences directes qu'elles ont eues sur l'art graphique :

*La casa Borbón sustituyó a la Habsburgo, el racionalismo ilustrado cobraba fuerza, el exacerbado fervor religioso de tiempos anteriores parecía olvidarse ante la relajación de costumbres morales y las relaciones entre la corona y el clero eran complicadas debido a la serie de reformas que intentaban disminuir el poder de este último. En tal ambiente, aunque parezca contradictorio, los temas escatológicos cobraron renovados bríos y las representaciones de pudrideros, escenas infernales y alegorías de la muerte proliferaron bajo el auspicio de algunos órdenes religiosas, en especial la Compañía de Jesús, aunque no fueron los únicos.*²⁴¹

En effet, c'est à nouveau dans le contexte jésuite que nous retrouvons les plus belles œuvres d'art macabre en Nouvelle-Espagne. Alors que le sentiment baroque dit l'immanquable fuite du temps et l'inanité de la vie terrestre, il va parfois se rapprocher d'une expression davantage morbide au moment d'évoquer la mort inévitable. Le thème du *pudridero*²⁴², représentation aussi explicite que réaliste d'un cadavre inerte en voie de décomposition avancée, témoigne parfaitement de l'inutilité du corps, de la vacuité de la chair mais aussi de l'effrayante éternité qui attend chaque être humain. Le *pudridero* du temple de San Felipe Neri de Mexico (fig. 119), ancien temple jésuite, proposait à quiconque venait à le contempler une dure réalité qu'il fallait à tout prix accepter : jamais la chair n'a été aussi corruptible que dans ces expositions dérangeantes de cadavres en putréfaction, livrés aux cafards, aux vers et aux rats. L'humanité est niée jusqu'au visage indéchiffrable du cadavre : seule l'âme méritait d'être sauvée. La disposition du tableau peut faire penser à une œuvre présente dans une loge, donc visible aux yeux de tous.

²⁴⁰ Andrea MONTIEL LÓPEZ, *art. cit.*, p. 103.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 100-103.

²⁴² Nous pouvons considérer que ce genre s'inscrit dans la lignée des œuvres morbides réalisées en Espagne par Juan de Valdés Leal, un siècle auparavant.



Figure 119 : *Pudridero*, XVIII^e siècle, conservé à la pinacothèque de la Profesa, temple de San Felipe Neri, Mexico, (cliché de l'auteur de cette thèse).

Ce thème baroque des vanités prend tout son sens dans une toile anonyme du XVIII^e siècle, *Meditatio Mortis Optima Vitae Magistra* ou *Vanidad de vanidades* (fig. 120). Il s'agit en réalité d'une copie d'une gravure réalisée autour de 1680 par Michel Mosin, *Stipendia peccati mors* ou *La mort est la solde et le payement du péché* (fig. 121), elle-même reproduction d'une œuvre de Jean-Baptiste Corneille. La version *novohispana* est pratiquement identique à son originale : elle présente un transi dans ce qui semble être un cercueil, dépossédé des objets qui ont fait sa gloire pendant sa vie terrestre. Autour du squelette se dressent 11 crânes, chacun affublé d'un ornement qui indique la place préalable du mort dans la société (tiaras, couronnes, casques, chapeaux, etc.). Un serpent, allégorie du péché, s'enroule autour d'une torche, évoquant la lumière de la vie. Des symboles baroques « traditionnels » sont glissés dans la composition, comme le sablier et le globe terrestre : une chouette se tient sur le premier, alors qu'un corbeau funeste vient se poser sur le second ; on peut alors observer la mention latine « *cras* » qui indique le lendemain, renforçant l'idée que la vie terrestre n'est jamais qu'une courte journée, et que tous les mortels la termineront dans un sépulcre. Cette inscription est le

seul élément qui n'était pas présent dans l'œuvre française, à laquelle l'artiste fait référence via le titre *Le souvenir de la mort* en bas du cadre.

Nous retiendrons que cette composition sociale est tout à fait remarquable en ce qu'elle évoque directement et les vanités baroques et la symbolique des Danses macabres médiévales, dans une configuration quelque peu analogue à la Danse de la mort de Morella. Notons toutefois que la structure « pyramidale » de l'œuvre a pu être mise en relation avec la tradition mésoaméricaine, comme l'avance l'historien de l'art Antonio Holguera Cabrera²⁴³, ce qui nous paraît totalement erroné, si nous prenons en compte le fait que ce tableau a une origine européenne.

Si cette vanité, œuvre baroque par excellence, n'est pas une création artistique *novohispana*, elle témoigne tout de même de la préoccupation pour la mort et de la spiritualité du XVIII^e siècle : sa seule symbolique, extrêmement forte et conjuguée aux codes esthétiques de l'époque, nous permet d'avancer sa possible datation. Nous ignorons s'il est question d'une commande à destination d'un acquéreur privé ou si elle avait une fonction religieuse. Toutefois, nous trouvons chez l'historien d'art et collectionneur Pierre-Jean Mariette, une trace de l'original français :

Des squelettes soutenant un suaire, un cadavre, et les différents attributs de la mort, composant un tout ensemble, qui a la forme d'un écran, gravé d'après J.-B. Corneille. Cela avoit [*sic*] été fait pour mon grand-père [Pierre II Mariette], et pour servir dans les retraites qui se font chez les jésuites ; on doit avoir dessein d'en faire encore d'autres ; mais cela n'eut point son effet, et la planche même ; dont il y a ici une épreuve, a été effacée.²⁴⁴

Nous pouvons alors imaginer une œuvre reproduite exclusivement pour la Compagnie de Jésus en Nouvelle-Espagne avec ce support français, destinée à l'enseignement et la méditation, dans les années qui précédèrent l'expulsion des Jésuites de la Vice-royauté²⁴⁵. Nous observerons également que les extraits bibliques sont infiniment plus visibles dans le tableau conservé à Guanajuato, ce qui suggère une fonction pédagogique et religieuse.

²⁴³ Antonio HOLGUERA CABRERA, « *Le souvenir de la mort*: el papel del cuerpo en el discurso salvífico durante el barroco mexicano », in : María del Amor RODRÍGUEZ MIRANDA y José Antonio PEINADO GUZMÁN (coords.), *El Barroco: universo de experiencias*, Córdoba : Asociación Hurtado Izquierdo, 2017, p. 467-483, p. 480.

²⁴⁴ Pierre-Jean MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, ouvrage publié d'après les manuscrits autographes conservés au Cabinet des estampes de la bibliothèque Impériale, par Charles-Philippe de CHENNEVIÈRES-POINTEL et Anatole de MONTAIGLON (éds.), tome deuxième (COL-ISAC), Paris : J.-B. Dumoulin, 1853-1854, p. 7.

²⁴⁵ Alma MONTERO ALARCÓN, *op. cit.*, p. 39.



Figure 120 : *Meditatio Mortis Optima Vitae Magistra* ou *Vanidad de vanidades*, probablement XVIII^e siècle, conservé au Musée du Peuple, Guanajuato, Guanajuato (cliché de l'auteur de cette thèse).



Figure 121 : Michel MOSIN, *Stipendia peccati mors* ou *La mort est la solde et le payement du péché*, d'après une œuvre de Jean-Baptiste Corneille, Paris : Pierre Mariette, vers 1680.

Quant à la figuration de la mort en tant qu'entité, nous constatons que perdre la représentation de la Mort comme un squelette qui emprisonne l'âme, matérialisée comme un enfant, lorsqu'il s'agit d'évoquer l'attente du Jugement individuel (fig. 122). Également, la peinture *novohispana* assimile encore la Parque à un squelette anthropomorphe issu de la tradition médiévale. Les mêmes attributs qui lui étaient confiés plusieurs siècles auparavant, comme l'arc et les flèches, la faux et la couronne, sont toujours autant indissociables du personnage allégorique lorsqu'il traduit l'idée de mort égalisatrice, celle du Jugement dernier, comme nous pouvons le voir avec cette représentation de la Mort chasserresse du temple de la Compagnie de Jésus de Guanajuato (fig. 123). Cette Parque omnipotente (dont le pouvoir est souligné par la couronne), synthétise à elle seule tout l'esprit baroque du XVIII^e siècle, ainsi que les différents symboles liés à la fin de la vie et à la Mort anthropomorphe. En bas du tableau, deux panneaux soulignent le caractère inéluctable du trépas, ainsi que son horreur : à gauche, nous pouvons voir une femme agonisante dans un paysage désolé, suppliant le ciel que son sort ne soit pas le même que le cadavre de droite, dévoré par des corbeaux et des rongeurs. Aussi le tableau insiste-t-il sur l'égalité devant la mort, ainsi que sur la nécessité d'accepter sa condition d'être dont le corps est entièrement corruptible.



Figure 122 : *Muerte, Purgatorio e Inferno*, XVIII^e siècle, conservé à Colonial Arts Gallery (PESSCA 5677), San Francisco, Californie.



Figure 123 : Mort chasseresse, XVIII^e siècle, conservé à la pinacothèque du temple de la Compagnie de Jésus de Guanajuato, Guanajuato, Guanajuato (cliché de l'auteur de cette thèse).

Nous terminerons ce corpus de l'art macabre de Nouvelle-Espagne par une œuvre pour le moins unique dans sa configuration : le *Políptico de la muerte*, véritable résumé de la pensée mortuaire *novohispana*. Ce polyptique anonyme du XVIII^e siècle comporte une importante quantité de symboles liés à la mort, et constitue un véritable livre ouvert de la préparation à celle-ci à l'époque de la Vice-royauté. L'œuvre consiste en 6 panneaux représentant une séquence dont la lecture se ferait de gauche à droite (en partant du panneau central), puis de haut en bas (figs. 124 et 125). Nous numérotions les panneaux de la façon suivante :

- panneau 1, introduction (fig. 126)
- panneau 2, *memento mori* (fig. 127)
- panneau 3, *ars moriendi* (fig. 128)
- panneau 4, Jugement dernier (fig. 129)
- panneau 5, vanité (fig. 130)
- panneau 6, *Relox* (fig. 131).



Figure 124 : *Políptico de la muerte*, verso, panneaux 1 (centre), 2 (droite), et 3 (haut), XVIII^e siècle, conservé au Musée national de la Vice-royauté, Tepetzotlán, État de México (cliché de l'auteur de cette thèse).



Figure 125 : *Político de la muerte*, recto, panneaux 4 (gauche), 5 (centre), et 6 (droite), XVIII^e siècle, conservé au Musée national de la Vice-royauté, Tepotzotlán, État de México (cliché de l’auteur de cette thèse).

Le premier panneau fait office de frontispice et constitue, donc, l’introduction de la séquence (fig. 126). Nous pouvons y voir la Mort représentée comme un squelette tenant une faux dans sa main droite, et une bougie, symbole de la fugacité de la vie, dans sa main gauche. Les objets traditionnels de la fuite du temps apparaissent, tels que le sablier ou la boussole, que nous interpréterons de deux façons : ou l’allégorie de l’homme comme un pèlerin sur terre, ou l’universalité absolue de la mort. Nous pouvons distinguer deux crânes : le premier, à gauche, porte un couvre-chef qui indique qu’il appartenait à un ecclésiastique, disposé sur un curieux meuble qui semble symboliser les cinq sens, signe de la mort biologique qui fait perdre à l’homme tout élément sensoriel. Le crâne de droite se trouve à l’intérieur d’un vase en forme de cœur et troué de flèches, symbole de l’Ordre de saint Augustin. Plus haut, nous pouvons voir une fenêtre ouverte, envahie par une toile d’araignée, allégorie du temps qui passe et de la vie aussi fragile qu’un fil qui se tisse. Cette mise en miroir semble opposer le clergé séculier au clergé régulier.



Figure 126 : *Político de la muerte*, panneau 1 (introduction), XVIII^e siècle, conservé au Musée national de la Vice-royauté, Tepotzotlán, État de México (cliché de l'auteur de cette thèse).

Le second panneau est celui du *memento mori* (fig. 127), qui narre au spectateur sa propre destinée et la nécessité de sa mort. Un crâne est posé sur un meuble dans lequel se trouve un transi, surplombant un poème exprimant la certitude de la mort :

*« Mirad de Dios la bondad,
Su amor, su fêr fu prudencia
Su sufrimiento, y clemencia
Aun con vèr nuestra maldad:
Contenplad la eternidad:
Lo prompto de la jornada:
Que està la hora ceñalada,
Y que la mejor criatura,
No es mas que povre bafura,
Sombra, polvo, viento ó nada.*

*Hombre, pues eres mortal,
y pues pensar bien no quieres
aquello mismo que eres,
si quiera piensalo mal.
Aun afsi harà efecto tal,
que llegando à conocer
la inconstancia de tu sèr,
configas, sin mas tardar,
un tan pronto hacer pensar,
que sea pensar, y hacer.*

*La tierra es mi sentro,
y todo en esto para;
mira, reflexa, repara,
lo que ensierro dentro. »*

La troisième scène est l'*ars moriendi* (fig. 128) : un moribond est assisté dans son agonie par un frère mendiant et deux clercs séculiers. Nous pouvons à nouveau juger du caractère public de l'agonie, avec deux femmes s'approchant du lit de mort, l'une d'elles en pleurs. Le visage tordu de douleur du malade se tourne vers un ange venant lui porter son secours spirituel, alors qu'un démon se cache sous le lit, à l'insu des autres personnages. Enfin, la Mort chasserresse se prépare à lui ôter la vie à n'importe quel instant, renforçant l'aspect brutal et inattendu de sa venue, ce « *paso cruel, y estrecho* » que nous pouvons lire avec le poème écrit dans la partie supérieure du panneau : le moribond fait part de ses regrets (« *que como estoy en este lecho / assi me he de yegar a ver / quiero comensar a ver / lo que quisiera haver echo* »). La deuxième partie du poème montre la repentance du moribond, sachant qu'il a péché, et implore le pardon de Dieu.



Figure 127 : *Políptico de la muerte*, panneau 2 (*memento mori*), XVIII^e siècle, conservé au Musée national de la Vice-royauté, Tepetzotlán, État de México (cliché de l'auteur de cette thèse).



Figure 128 : Políptico de la muerte, panneau 3 (ars moriendi), XVIII^e siècle, conservé au Musée national de la Vice-royauté, Tepotzotlán, État de México (cliché de l'auteur de cette thèse).

Vient ensuite le panneau représentant le Jugement dernier (fig. 129), introduit par le poème suivant :

« O Mortal!, tu ambición vana,
 Di què es lo que solicita,
 Quando cruel te precipita
 A una esclavitud tyrana?
 Ya configuió infiel, y ufana
 Hasta ahora tu perdicion:
 Levantate, y no en prission
 Eternamente te veas;
 Y si salvarte deseas,
 Haz Actos de Contricion. »

Le panneau est divisé : le cadre supérieur montre le Christ entouré d'une multitude d'individus, ainsi que de nombreuses allégories de la pesée des âmes (notamment saint Michel éloignant un démon avec sa balance), et représente donc le purgatoire. La partie basse décrit très distinctement le Jugement universel, avec les morts se levant de leurs tombes, bientôt aux griffes des démons les plongeant dans les abîmes de l'enfer et dans les tourments éternels. À droite, nous pouvons voir le diable accompagnant un damné et lui indiquant qu'en enfer, il n'existe aucun pardon. En ce sens, ce panneau du *Políptico de la muerte* constitue l'une des rares représentations des peines du purgatoire en Nouvelle-Espagne, et enseigne également que quiconque peut en échapper par la repentance et la force de l'âme.

Le cinquième panneau (fig. 130) est le portrait d'une jeune femme, belle et riche accompagnant des vers en forme de réflexion sur les vanités :

« *Aprended Vivos de mi,
lo que há de ayer a oy,
ayer como me ves fui,
y oy calavera ya soy.* »

À noter qu'ici, le terme « *calavera* » représente le cadavre, et non le simple crâne : effectivement, nous pouvons considérer que ce vocable symbolise à lui seul l'idée de mort.

Nous noterons évidemment le thème de la mort comme miroir de la vie, base morale de la légende médiévale des trois Morts et des trois Vifs qui a vraisemblablement été absorbée dans la spiritualité chrétienne et dans le sentiment de mort de l'Espagne baroque et de Nouvelle-Espagne. L'origine de ces vers semble être un poème de Luis de Góngora, comme nous le signale Andrea Montiel López²⁴⁶, ce qui prouve une fois de plus l'importance de cette réflexion sur la mort dans la tradition artistique et spirituelle espagnole, qu'elle fût péninsulaire ou ultramarine.

²⁴⁶ Andrea MONTIEL LÓPEZ, « El *Políptico de la muerte*: un compendio para el bien vivir en la Nueva España del siglo XVIII », in : *Vita Brevis (Revista electrónica de estudios de la muerte): Ideas de la muerte en México II* [en ligne], año 3, 2014, núm. 4, enero-junio, p. 25-36 [consulté le 30 septembre 2022], p. 35.



Figure 130 : *Políptico de la muerte*, panneau 5 (vanité), XVIII^e siècle, conservé au Musée national de la Vice-royauté, Tepotzotlán, État de México (cliché de l’auteur de cette thèse).

Le dernier panneau (fig. 131) fait office de conclusion en apportant une dernière réflexion sur la mort et le temps fugace. Faisant écho au panneau précédent, l’artiste a représenté un homme se regardant dans un miroir, et lui montrant l’image de celui-ci une fois mort. Dans la partie supérieure, nous pouvons voir les trois Parques maintenant en équilibre une horloge, dont l’idée est reprise dans les vers suivants :

*« RELOX es la vida humana
 (Hombre mortal), y te avisa,
 Que su volante và aprisa,
 Y muere à el dar la Campana:
 De Lachesis la inhumana
 Hoz, le sirve de puntero:
 Atropos es Reloxero:
 Cloto el Compaz encamina;
 Y la Rueda catarina,
 Ya llega à el diente postrero.*

*Toda la muerte fevéra
Aruina, tala, y destruye,
Nada de fus manos huye,
Porque todo es fuerza muera:
O naturaleza fiera!
O pensjon dura! ó heredad!
Relox, que en velocidad
Excedes à el mismo viento;
Y en el tiempo de un momento
Das passo á la eternidad! »*

Ce fragment est issu d'une œuvre de 1761 de Tomás Cayetano de Ochoa, *Relox despertador para el alma dormida* : l'auteur du *Políptico de la muerte* s'est indubitablement inspiré d'une gravure contenue dans cet ouvrage, et réalisée par un certain Sylverio²⁴⁷. L'allégorie prend alors tout son sens : la destinée de l'homme, confronté au temps qui s'écoule sans qu'il ne puisse le maîtriser, est d'attendre le son de l'horloge, qui permettra de réveiller l'âme. Nous remarquerons que les Parques décrites dans le poème ne sont plus des femmes, probablement pour les associer à leur condition – neutre – de simples cadavres, renforçant l'anonymat dans lequel nous plonge le trépas.

À gauche du panneau est représenté l'arbre du péché (« *el mal arbol de malos frutos* »), dont deux personnages mangent les racines, entourés de démons. Enfin, nous pouvons voir dans la partie la plus basse du cadre une pierre tombale indiquant les initiales M.A.S, et la date du 10 novembre 1775.

À bien des égards, nous pouvons considérer que le *Políptico de la muerte* représente une œuvre majeure et extrêmement complète, ce qu'elle traduit en une seule création toutes les préoccupations *novohispanas* pour la mort, apportant des réponses spirituelles au spectateur. *Memento mori*, *ars moriendi*, Jugement dernier et vanités, le polyptique est une formidable synthèse de tous les thèmes baroques, emprunts de réflexions plus classiques. Plus qu'une Danse de la mort (l'œuvre en a les thèmes et la portée, mais aucunement la construction esthétique), nous interpréterons le *Políptico de la muerte* comme un récit baroque de la vie humaine, indissociable du chemin de la mort.

²⁴⁷ *Ibid*, p. 31.



Figure 131 : *Políptico de la muerte*, panneau 6 (*Relox*), XVIII^e siècle, conservé au Musée national de la Vice-royauté, Tepotzotlán, État de México (cliché de l'auteur de cette thèse).

Ainsi, à la lumière de ce corpus, nous voyons à quel point les arts graphiques de Nouvelle-Espagne ont progressivement fixé une image de la mort, à la fois macabre et baroque, qui était déjà amputée de toutes ses caractéristiques ambigües et syncrétiques que la Conquête lui avait apportées. Nous constatons que l'idée du trépas, couplée au sentiment baroque et à son esthétique, s'approche sans équivoque d'une expression morbide, alors que le personnage

anthropomorphe de la Mort poursuit une tradition graphique et symbolique médiévale, l'héritage des manuscrits européens, des gravures anciennes et des concepts devenus universels constituant un support iconographique extrêmement solide.

2.2. L'art funéraire de Nouvelle-Espagne

Parmi les éléments socio-culturels qui amènent la mort dans la vie quotidienne d'un peuple, l'art funéraire est sans conteste l'une des expressions les plus spectaculaires, et celle-ci fut particulièrement probante en Nouvelle-Espagne. S'il ne fait aucun doute que les enterrements ont toujours constitué un ensemble de pratiques culturelles, esthétiques et sociales partagées par de nombreuses civilisations, l'art funéraire *novohispano* a ceci de particulier qu'il est l'œuvre d'une frange de la population, alors qu'il semble la représenter entièrement.

Déjà à l'époque médiévale, dans les royaumes de la péninsule Ibérique, les honneurs post-mortem s'accompagnaient d'un certain caractère ostentatoire, comme nous l'avons déterminé. Les symboles, les lumières et les images qui évoquaient le passage vers l'autre vie faisaient partie d'une tradition de reconnaissance des vivants à l'égard de ceux qui avaient quitté ce monde. Et en Nouvelle-Espagne, ces pratiques séculaires allaient s'intensifier à mesure que l'esthétique baroque se généralisait, tel que nous allons l'étudier à travers des exemples qui sont parvenus jusqu'à nous.

Comme nous l'ont montré certains éléments d'archives analysés précédemment, les hommages funèbres ou « *exequias* » ont fortement gagné en solennité à partir du XVII^e siècle. Les cérémonies en l'honneur de personnes illustres de la noblesse ou du clergé conviaient, paradoxalement, toute la société au deuil et au souvenir collectif du défunt. Mais une pratique en particulier se distingue dans cette « mort vécue » *novohispana* : la tradition du catafalque également appelé « *pira funeraria* ». Nous retiendrons la définition que donne l'historien mexicain Francisco de la Maza de ces œuvres d'art singulières :

*Eran las piras de madera, pintadas de aceite, imitando mármoles, jaspes o canteras; las estatuas copiaban también mármoles o bronce, e iban algunas veces policromadas, estofadas o vestidas [...]. Se cubrían con magnificas telas y alfombras, y se adornaban con candelabros, incensarios y macetones de verdad, así como con centenares de velas de la mejor cera.*²⁴⁸

²⁴⁸ Francisco de la MAZA, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México: Grabados, litografías y documentos del siglo XVI al XIX*, México : Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946, p. 14.

Ces plateformes funéraires à la gloire du défunt, déjà présentes dans la culture romaine païenne, furent récupérées par l'Occident médiéval²⁴⁹, dont elles émanent directement, et que les historiennes Alicia Bazarte et Elsa Malvido décrivent ainsi :

*A fines de la Edad Media, este rito se generalizó llevando al cadaver con la cara descubierta a la iglesia, acompañado por un cortejo que entre más rico e importante había sido el personaje mayor era la procesión que lo seguía, simulando el triunfo de la muerte en su carroza llevándose un vasallo más.*²⁵⁰

Toutefois, en Nouvelle-Espagne, les funérailles semblent être un événement totalement fédérateur pour la population, rassemblée autour d'un même rituel de mort. De cette façon, les catafalques, destinés à être l'objet le plus visible par l'assistance, disposés au centre du temple, se préparaient des semaines ou des mois à l'avance pour l'événement funéraire, avant d'être exposés le jour de la cérémonie puis retirés : s'ils étaient déplacés après les hommages funèbres, nous conviendrons qu'ils ne disparaissaient pas des mentalités pour autant²⁵¹, l'impact visuel et symbolique étant particulièrement fort pour quiconque assistait à telle cérémonie, avec la lumière comme élément principal et qui, comme le souligne Verónica Zárate Toscano, était primordial pour provoquer un effet merveilleux sur le catafalque²⁵².

Également, certaines de ces créations funéraires allaient devenir de véritables œuvres d'art à part entière, en proposant à son spectateur des préceptes de vie, des conseils spirituels ainsi que des réflexions sur la mort inattendue : en ce sens, la pratique du catafalque est très proche de l'expression artistique des Danses macabres médiévales, conjuguant la peinture, la poésie et la réflexion spirituelle. La différence réside dans le fait qu'à l'inverse du thème macabre, les plateformes funéraires utilisent un événement précis et éphémère pour diffuser leur contenu : pensée *post-mortem* pour le défunt, avertissement préalable pour le spectateur, l'expérience du temps qui s'écoule fatalement permettait une prise de conscience collective dans ce rituel de « mort vécue », accessible aux yeux de tous.

²⁴⁹ Elsa MALVIDO y Alicia BAZARTE, « Los túmulos funerarios y su función social en Nueva España: la cera uno de sus elementos básicos », in : Guadalupe RÍOS DE LA TORRE (coord.), *Espacios de mestizaje cultural: Anuario conmemorativo del V Centenario de la Llegada de España a América*, México : Universidad Autónoma Metropolitana : Unidad Azcapotzalco : División de ciencias sociales y humanidades : Departamento de humanidades : Área de Historia de México, 1991, p. 65-88, p. 69.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ Verónica ZÁRATE TOSCANO, *op. cit.*, p. 280.

²⁵² *Ibid.*

2.2.1. Les catafalques royaux

Une représentation de catafalque existe dans les *Anales de San Juan*, de l'an 1666 (fig. 132), symbolisant la nouvelle de la mort du roi d'Espagne Philippe IV – pourtant survenue un an auparavant)²⁵³. Il est intéressant de noter que le monument funéraire n'apparaît que dans la transcription castillane de la chronique, ce qui signifie que le traducteur a soit vu ou entendu une description du catafalque royal, soit l'a représenté en imaginant son aspect : quant à l'auteur des *Anales*, il n'a pas jugé bon de dessiner cette plateforme funéraire. Sans doute, également, que leur emploi ne s'était pas à ce point généralisé dans la Vice-royauté du XVII^e siècle.

En effet, la fonction du catafalque était de créer l'émerveillement auprès des foules venant rendre hommage au défunt, à tel point que certains d'entre eux ont pu passer à la postérité grâce à des témoignages oculaires ou des gravures immortalisant l'objet. C'est ainsi que nous pouvons remarquer que les œuvres décrites ou « reconstruites », bien qu'évoquant évidemment le trépas et le deuil, ne comportent pas nécessairement d'éléments macabres dans leur composition²⁵⁴.



Figure 132 : Année 1666, relatant la nouvelle de la mort du roi Philippe IV d'Espagne, *Anales II*, Archivo del Venerable Cabildo Catedralicio Metropolitano de Puebla, Puebla de Zaragoza : Papeles Varios, Tomo 6 : *Anales indígenas del barrio de San Juan del Río de la Puebla de los Ángeles que comprenden los años 1610-1692*, XVIII^e siècles, fol. 18 (cliché de l'auteur de cette thèse, en collaboration avec Gustavo Mauleón Rodríguez).

²⁵³ Archivo del Venerable Cabildo Catedralicio Metropolitano de Puebla, Puebla de Zaragoza : Papeles Varios, Tomo 6 : *Anales indígenas del barrio de San Juan del Río de la Puebla de los Ángeles que comprenden los años 1610-1692*, XVII-XVIII^e siècles, fol. 18.

²⁵⁴ Ceci est particulièrement évident dans le corpus proposé par Francisco de la MAZA, *op. cit.*

Nous possédons deux exemples de dessins décrivant des catafalques royaux remarquables par leur expression macabre : le catafalque dressé dans l'église de Coatepec (Puebla) en l'honneur de Charles II d'Espagne (fig. 133)²⁵⁵, et celui que la cathédrale de Mexico accueille pour la mort de la reine d'Espagne Élisabeth Farnèse (fig. 134)²⁵⁶.

La première gravure attirera notre attention par l'empreinte native de l'auteur, reconnaissable à sa manière de représenter les crânes, omniprésents dans la décoration et la configuration du catafalque de Charles II, auquel on rendit hommage en incorporant de nombreux symboles de l'Empire espagnol. Il est probable que l'artiste autochtone ait dessiné plus de crânes qu'il n'y en avait réellement, probablement pour le deuil (par exemple, le crâne dans le dos du prêtre disant la messe). Nous pouvons également voir une échelle qui permet de juger des dimensions du catafalque, remarquable par ses caractéristiques autochtones. Au sommet du monument funèbre se dressait une représentation de la Mort toute-puissante, couronnée, sa main droite portant une dague, et sa main gauche un emblème de l'Empire sur lequel est représenté un aigle transpercé par une flèche, ce qui évoque l'Espagne meurtrie par la disparition de son roi.

Le deuxième catafalque dessiné offre un spectacle beaucoup plus sommaire que dans la gravure précédente, mais est tout à fait remarquable par la présence d'un personnage pour le moins équivoque : nous pouvons y observer quatre squelettes encapuchonnés, disposés symétriquement à gauche et à droite du catafalque, et paraissant fusionner l'idée de la mort avec la représentation traditionnelle de saintes (fig. 135). Cet élément somme toute profane nous semble inédit, bien que des figurations ultérieures s'approchent de cette image de la « sainte Mort » en Nouvelle-Espagne, sans pour autant être aussi ambiguës.

Pour terminer, nous insisterons à nouveau sur le fait que ni les catafalques ni l'expression macabre qu'ils pouvaient communiquer ne sont une spécificité *novohispana* : en comparaison, un dessin représentant le catafalque érigé à Madrid en l'honneur de Charles II fait apparaître une composition espagnole beaucoup plus solennelle et inquiétante, à la fois baroque et macabre (fig. 136).

²⁵⁵ Archivo General de Indias, Sevilla : Mapas, planos, documentos iconográficos y documentos especiales, Estampas, 166, Diseño del túmulo levantada [sic] en la iglesia de Coatepeque en las exequias por la muerte de Carlos II, 1701. Il existe probablement une erreur dans la localisation de l'œuvre, l'Archivo General de Indias indiquant que le *túmulo* de Charles II fut conçu dans la localité paronyme de Coatepeque, près de Quetzaltenango au Guatemala. Or, Francisco de la Maza, se basant sur d'autres sources d'archives, situe l'œuvre funéraire de Charles II à Coatepec (Puebla). Les gravures sont identiques. Par conséquent, au regard des sources présentées, nous retiendrons la position de Francisco de la Maza. Cf. Francisco de la MAZA, *op. cit.*, p. 61-65.

²⁵⁶ Archivo General de Indias, Sevilla : Mapas, planos, documentos iconográficos y documentos especiales, Estampas, 17, Grabado del túmulo levantado en la catedral de México para las exequias de Isabel de Farnesio, 1767.



Figure 133 : Diseño del túmulo levantada [sic] en la iglesia de Coatepeque en las exequias por la muerte de Carlos II, Archives générales des Indes, Séville : Mapas, planos, documentos iconográficos y documentos especiales, Estampas, 166, 1701 (reproduction de Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo General de Indias, pour l'auteur de cette thèse).

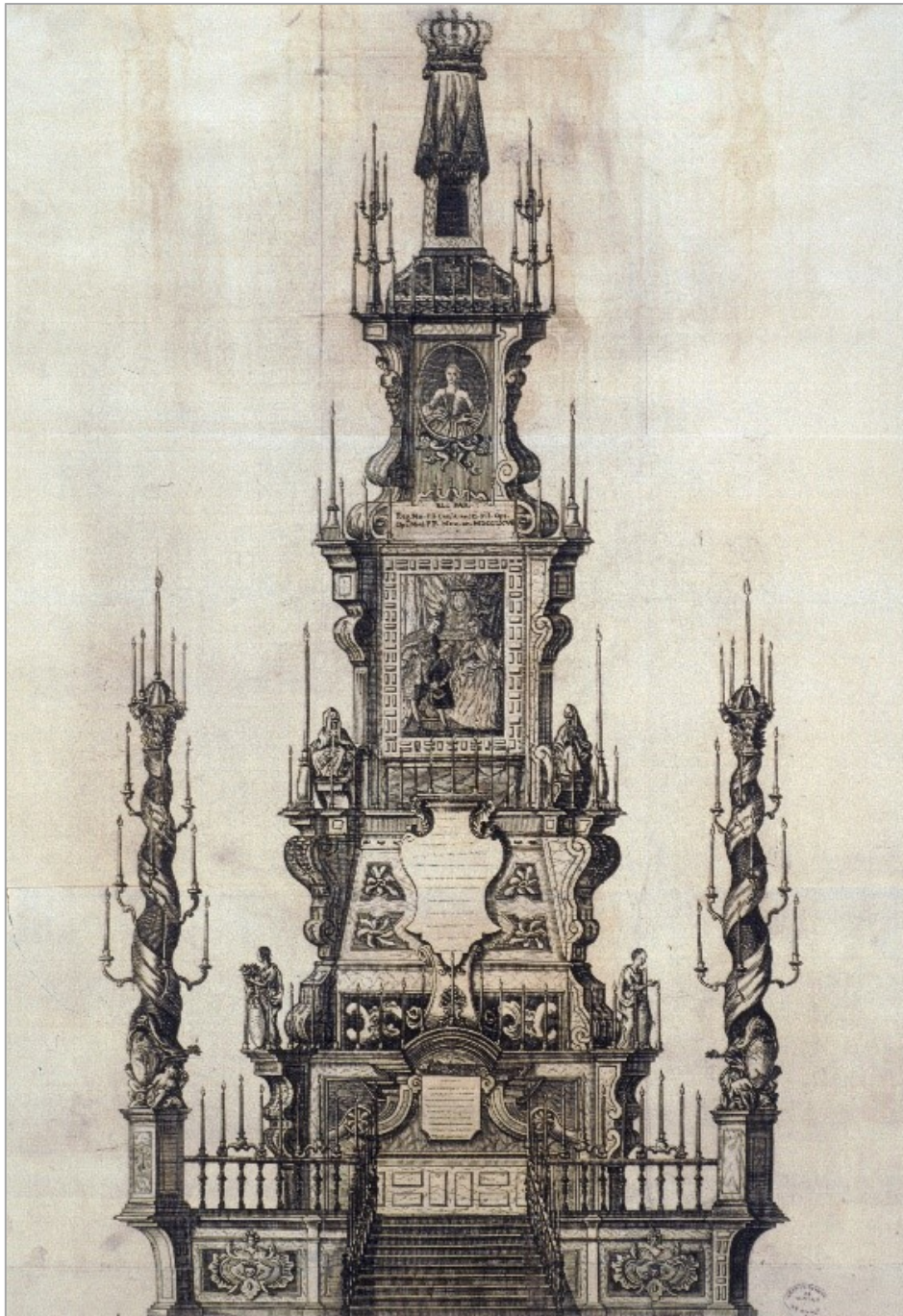


Figure 134 : *Grabado del túmulo levantado en la catedral de México para las exequias de Isabel de Farnesio*, Archives générales des Indes, Séville : *Mapas, planos, documentos iconográficos y documentos especiales*, Estampas, 17, 1767 (reproduction de Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo General de Indias, pour l'auteur de cette thèse).

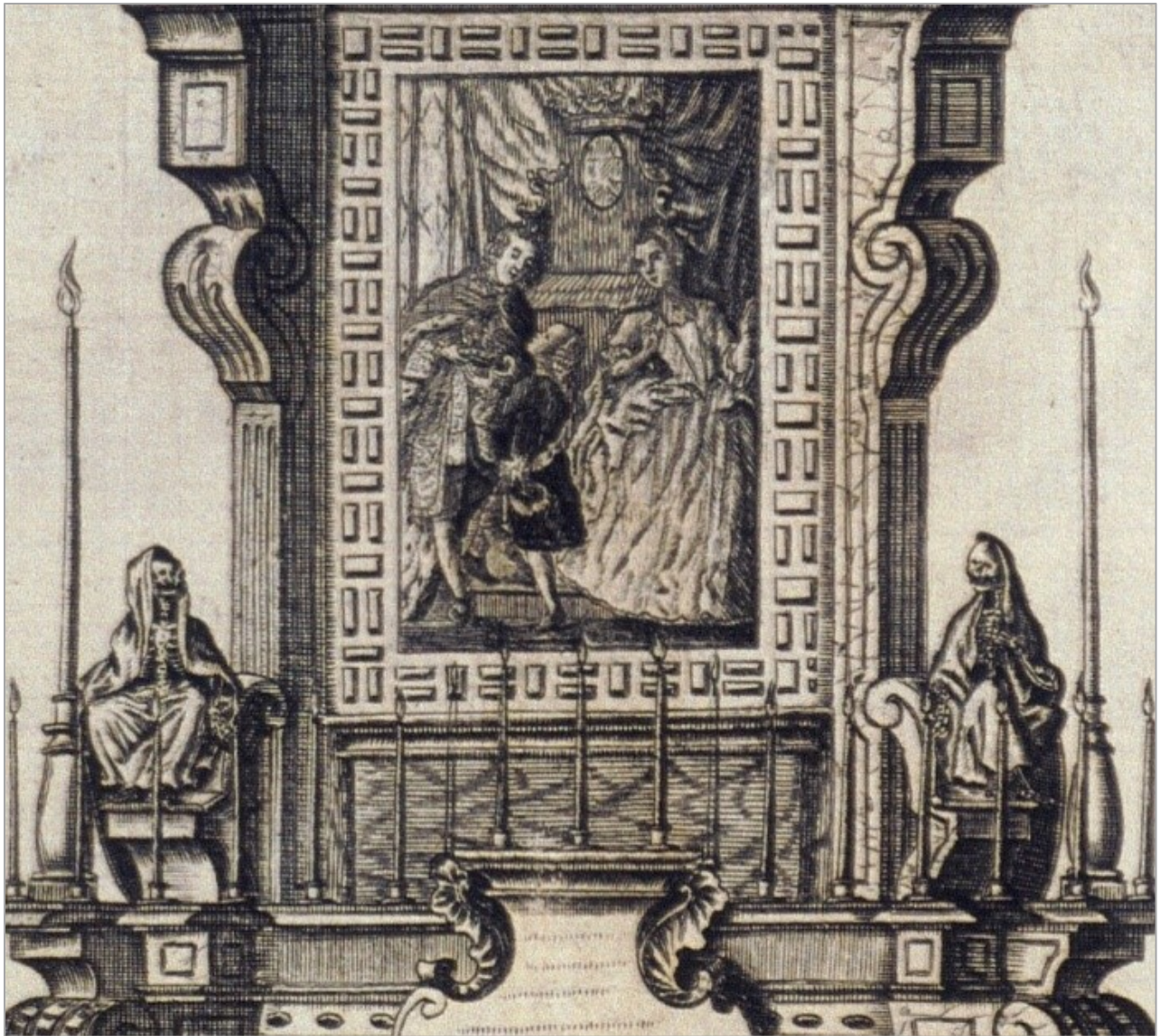


Figure 135 : *Grabado del túmulo levantado en la catedral de México para las exequias de Isabel de Farnesio*, détail (saintes représentées comme des cadavres), Archives générales des Indes, Séville :
Mapas, planos, documentos iconográficos y documentos especiales, Estampas, 17, 1767
(reproduction de Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo General de Indias, pour l'auteur de cette thèse).

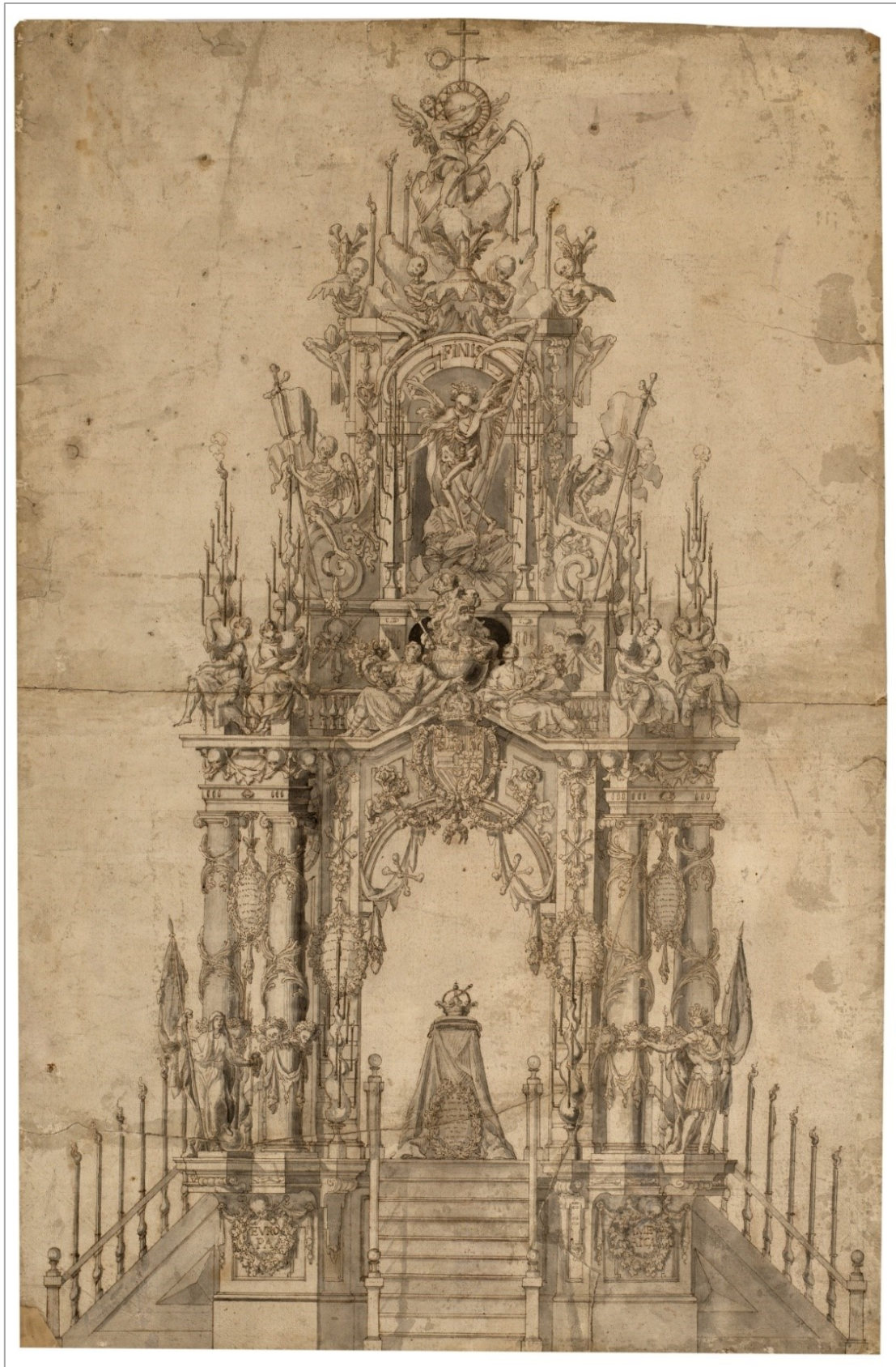


Figure 136 : Teodoro ARDEMANS, *Traza del Túmulo en honor de Carlos II, erigido en Madrid* (alzado), 1700, conservé au Musée du Prado, Madrid.

2.2.2. Catafalques remarquables de Nouvelle-Espagne

Les monuments funéraires, s'illustrant parfaitement avec le sentiment baroque qui allait les démocratiser davantage, vont peu à peu perdre de leur dimension religieuse pour devenir des œuvres sociales et artistiques, glorifiant et le défunt et le trépas : à ce sujet, Verónica Zárate Toscano a déclaré qu'avec le temps, les catafalques « *no se usaban ya para el culto del muerto en cuanto cadáver, sino del hombre como persona social* »²⁵⁷. En validant totalement cette idée, nous apporterons tout de même une nuance : les catafalques signifiaient, en plus d'un hommage à une personne décédée, un culte rendu non seulement au défunt mais aussi un nouveau culte à la mort. Nous analyserons ce sentiment à travers deux exemples remarquables d'art funéraire *novohispano* du XVIII^e siècle.

2.2.2.1. Le catafalque de la Villa de Toluca

La ville de Toluca possède un merveilleux exemple d'art funéraire avec le catafalque monumental du couvent du Carmen à San Ángel, aujourd'hui exposé au Musée d'anthropologie et d'histoire de la capitale de l'État de México. Il consiste en un ensemble pyramidal de plus de 3 mètres 20 de haut (pour à peu près la même largeur), fait de quatre corps échelonnés, chacun contenant quatre panneaux²⁵⁸. Trois éléments du quatrième corps sont manquants, ce qui fait un total de 12 panneaux²⁵⁹ (figs. 137 et 138). Ceux-ci représentent soit un cadavre *transi*, soit la Mort anthropomorphe, soit une idée du trépas, et s'accompagnent d'une inscription poétique amenant à la réflexion individuelle (tercets, sonnets, dizains, huitains et quintils). Nous lirons l'œuvre dans le sens des aiguilles d'une montre en commençant par le personnage du roi, puis du pape, puis du cardinal et enfin, de l'évêque (formant les quatre personnages morts identifiables du premier corps).

²⁵⁷ Verónica ZÁRATE TOSCANO, *op. cit.*, p. 285.

²⁵⁸ Nous noterons chaque panneau ainsi : [panneau du [n] corps, face [n]].

²⁵⁹ Il est important de noter que cette numération est nôtre, et correspond à la disposition du catafalque lors de notre analyse [juin 2021]. Nous savons que la configuration du catafalque au Musée d'anthropologie et d'histoire (Toluca de Lerdo) n'est pas la même que celle qu'il présentait lorsqu'il était conservé au Musée des Beaux-Arts de la même ville, d'où des apparentes incohérences entre différentes études antérieures sur ce monument. Nous ignorons la configuration initiale du catafalque.



Figure 137 : Catafalque de la Villa de Toluca, face 1, XVIII^e siècle, conservé au Musée d'anthropologie et d'histoire, Toluca de Lerdo, État de México (cliché de l'auteur de cette thèse).



Figure 138 : Catafalque de la Villa de Toluca, face 4, XVIII^e siècle, conservé au Musée d'anthropologie et d'histoire, Toluca de Lerdo, État de México (cliché de l'auteur de cette thèse).

Ainsi l'idée de trépas apparaît sous diverses formes dans cette œuvre à la croisée de l'art plastique, de la poésie et de l'architecture funéraire. Au total, nous comptons six apparitions de la Mort sous forme de squelette anthropomorphe, soit la moitié des panneaux :

- panneau du 1^{er} corps, face 4 (fig. 138) : la Mort se tient debout aux côtés de l'évêque gisant, tirant un boulet de canon sur une tour détruite. Un phylactère lui fait dire « *Exselsa mihi subdita manent* » (« Les plus grandes choses me sont soumises »)²⁶⁰, ce qui indique bien évidemment sa toute-puissance sur terre. Le sonnet assimile la Mort à la Parque Clotho (« *el cielo permitió, que fueses / Cloto fatal de los Obispos* »). Nous expliquerons ultérieurement cette allégorie de la tour détruite, que nous retrouverons de nouveau dans l'art macabre *novohispano*.

- panneau du deuxième corps, face 2 (fig. 139) : ici, nous sommes face à un Triomphe de la mort tout à fait baroque, montrant une Parque installée dans un chariot transportant des objets, dont deux sceptres et des couvre-chefs : sont visibles la mitre de l'évêque, la barrette du cardinal, la tiare du pape, ainsi qu'un *galero* et un autre chapeau difficilement identifiable. Le chariot est tiré par un lion et un aigle, symboles de l'Espagne impériale, eux-mêmes tenus par un homme et une femme représentant la noblesse espagnole. La Mort est couronnée de laurier, indiquant son état de gloire, et au-dessus d'elle se tient l'inscription sinistre « *Nemini arcit* » (« Je ne m'écarte de personne »), renvoyant au « *Nemini parco* » médiéval qui insiste bien sur l'universalité de la mort : indépendamment de la valeur sociale ou humaine, elle viendra à nous tous, tôt ou tard. Le huitain qui accompagne ce panneau renforce cette idée d'inévitabilité et de puissance : « *A ninguno perdona la cruel Parca* », « *de Todo triumpho, y en su Carro abarca / quantos despojos le quitó á la vida* ».

- panneau du deuxième corps, face 3 (fig. 140) : reprenant le thème baroque de la mort associée à l'amour (comme nous l'avons déjà évoqué dans le point précédent), ce panneau fait intervenir la Mort face à Cupidon installé au sommet d'un catafalque ; ses yeux bandés symbolisent l'oubli de soi, et l'absence de raison qu'engendre l'amour. L'inscription qui l'accompagne est on-ne-peut plus explicite quant à cette question : « *Amor in tumulo sedet* » (« L'amour repose dans le sépulcre »). Au-dessus de la Mort, nous pouvons lire « *Residet in thalamo mors* » (« La mort rode dans le lit »), ce qui montre l'interdépendance entre les deux personnages. Les symboles traditionnellement liés à la Mort, comme la faux et les ciseaux de la brièveté de la vie, sont représentés. Dans le huitain situé sur ce panneau, le lien est établi

²⁶⁰ Nous utiliserons l'article de l'ethnohistorienne mexicaine Teresa Eleazar Serrano Espinosa pour les traductions du latin vers l'espagnol. Cf. Teresa Eleazar SERRANO ESPINOSA, « El catafalco de la Villa de Toluca, siglo XVIII », in : *Historia 2.0: Conocimiento histórico en clave digital* [en ligne], 2015, año V, 10, diciembre, Guadalajara : Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-CIESAS, p. 55-77. Les traductions françaises seront nôtres.

entre l'amour et l'oubli, et donc l'abandon de soi, de sa propre mort et de la nécessité de se rappeler que bien mourir est un devoir :

*« Sus flechas el amor le da ala Muerte,
y la Muerte al Amor da su Guadaña,
en Tumulo el Amor logra su Suerte,
y al Talamo la Muerte le es hazaña;
Todo junto, á los hombres nos advierte,
y a nuestras diversiones desengaña,
que la Muerte es el pago de cupido,
y el Amor se reduce todo a olvido. »*



Figure 139 : Triomphe de la mort, catafalque de la Villa de Toluca, panneau du deuxième corps, face 2, XVIII^e siècle, conservé au Musée d'anthropologie et d'histoire, Toluca de Lerdo, État de México (cliché de l'auteur de cette thèse).



Figure 140 : La Mort et Cupidon, catafalque de la Villa de Toluca, panneau du deuxième corps, face 3, XVIII^e siècle, conservé au Musée d'anthropologie et d'histoire, Toluca de Lerdo, État de México (cliché de l'auteur de cette thèse).

- panneau du troisième corps, face 1 (fig. 141) : ce panneau dévoile l'allégorie de la Mort fileuse, face à une sœur (probablement carmélite). Celle-ci tisse son propre destin avec la Parque, reprenant ainsi le thème classique de la vie semblable à un fil que l'on coupe, rappelé par le phylactère « *Ex filo vita tenetur* » (« La vie ne tient qu'à un fil »). Nous remarquons une progression dans son anthropomorphisme, le personnage squelettique devenant de plus en plus humain, comme nous le développerons ultérieurement.

- panneau du troisième corps, face 2 (fig. 142) : Mercure se tient derrière la Mort, représenté en vieillard dans le dernier âge de sa vie, marchant à l'aide d'un bâton ; au-dessus du dieu messager, nous pouvons lire la préoccupation de la fuite du temps, « *Currit cum tempore mors* » (« La mort court contre le temps »), indiquant que les deux entités font chemin commun, et qu'au bout du compte, l'un rattrape irrémédiablement l'autre. Nous retiendrons le quintil qui exprime la faiblesse de la Mort dans sa course face au Temps :

« *El tiempo corre de suerte
que, á su Curso por Voraz
no le iguala ni el mas fuerte;
mas le apuesta, y dexa atrás
en su Carrera, la Muerte.* »

- panneau du troisième corps, face 4 (fig. 138) : nous sommes face à une Mort discrète, semblant remplir un testament avec un gentilhomme condamné au trépas : la trompette du Jugement dernier indique qu'il vit ses derniers instants, de même que le sablier brandi par le squelette. Nous mettons en relation cette image singulière de la Mort avec l'idée du spécialiste espagnol d'iconographie, Benito Rodríguez Arbeteta : cet auteur d'un article récent sur les catafalques d'Espagne et du Mexique interprète cette représentation de la mort savante comme une image rassurante qui favoriserait le droit chemin, et donc la bonne mort²⁶¹. Sur ce panneau, le phylactère de la Mort déploie ce message : « *In ictu oculi, in novissima tuba* » (« en un clin d'œil, à la dernière trompette »), allusion directe au Jugement final évoqué dans la Première épître de saint Paul aux Corinthiens (I Co., 15 : 52)²⁶². Cette expression baroque que nous avons déjà rencontrée lors de notre analyse des œuvres de Juan de Valdés Leal nous montre une fois de plus la pérennité de ces concepts de réflexion sur la vie humaine, tout au long de l'époque moderne en Espagne péninsulaire et ultramarine.

²⁶¹ Benito RODRÍGUEZ ARBETETA, « Notas sobre los catafalcos de la monarquía hispánica y su simbolismo, a la luz de sus ejemplos físicos (siglos XVII y XVIII). El conjunto pictórico de Taxco », in : *Boletín de Monumentos Históricos* 2016 (37), México : INAH, p. 19-46, p. 25.

²⁶² *La Sainte Bible, op. cit.*, Nouveau Testament, I Co., 15 : 52, p. 167.



Figure 141 : La Mort fileuse, catafalque de la Villa de Toluca, panneau du deuxième corps (La mort soudaine) et du troisième corps, face 1, XVIII^e siècle, conservé au Musée d'anthropologie et d'histoire, Toluca de Lerdo, État de México (cliché de l'auteur de cette thèse).



Figure 142 : Course entre le Temps et la Mort, catafalque de la Villa de Toluca, panneau du troisième corps, face 2, XVIII^e siècle, conservé au Musée d'anthropologie et d'histoire, Toluca de Lerdo, État de México (cliché de l'auteur de cette thèse).

D'autres allégories de la mort interviennent, comme l'ossuaire ouvert (panneau du deuxième corps, face 4, fig. 138) ou la mort soudaine d'une jeune femme fauchée en pleine fleur de l'âge par une flèche létale (panneau du deuxième corps, face 1, fig. 141). Cette scène est accompagnée de la mention « *Moritur repente percussa* » (« Blessée soudainement, elle meurt »), qui souligne la nécessité de se préparer à la mort, « *successo q haze temblar / al mas fuerte en su destino* ». La dernière image remarquable est celle de l'unique panneau du corps supérieur : elle représente Samson donnant du miel au lion (fig. 143), avec l'inscription « *Cadaver leonis: favus meltis* » (« Cadavre de lion : ruche de miel ») et un tercet évoquant la mort douce :

*« En la Boca de la Muerte
el que vive con Cordura
halla toda la dulzura. »*



Figure 143 : Samson et le lion, catafalque de la Villa de Toluca, panneau du quatrième corps, face 1, XVIII^e siècle, conservé au Musée d'anthropologie et d'histoire, Toluca de Lerdo, État de México (cliché de l'auteur de cette thèse).

Le fait que ce panneau soit le dernier du catafalque, ornant littéralement la structure pyramidale, nous semble tout sauf anodin. Nous pouvons légitimement penser que le catafalque accueillait également le panneau de la mort soudaine juste en-dessous de celle de Samson, permettant de mettre en parallèle une attitude de rejet de la mort (non-préparation à celle-ci) à un comportement pieux et idéal, respectueux de la mort qui sera douce pour quiconque l'attend en étant vertueux.

Nous ne pouvons faire l'impasse sur la configuration sociale de ce catafalque : le roi, le pape, le cardinal et l'évêque, représentent bien évidemment des rôles clés de l'organisation *novohispana*. Néanmoins, nous n'ignorons pas que ce n'est pas toute la société de Nouvelle-Espagne qui est dépeinte, mais uniquement les garants du pouvoir divin sur terre. À l'inverse des Danses macabres qui incorporaient tous les cercles d'un corps social établi, ce catafalque ne nous montre que la mort des plus puissants, ce qui n'indique pas pour autant que l'œuvre ait été adressée uniquement à des membres de la noblesse, bien que le message, le fond et la forme, indiquent sans nul doute que le catafalque avait été préparé pour les funérailles d'une personne (ou d'une famille) illustre et savante.

Ce que nous retiendrons avant tout, c'est l'aspect extrêmement complet de cette œuvre interdisciplinaire, à la croisée de l'allégorie et de l'avertissement face à la mort terrestre. Nous validons entièrement l'opinion de Teresa Eleazar Serrano Espinosa, pour qui cette association entre le texte et l'image provoque une réaction chez le lecteur, prenant conscience de la nécessité de la bonne mort et du salut de son âme²⁶³. Si le catafalque avait dressé un portait plus global de la société *novohispana*, dans la tradition médiévale, et s'il n'avait pas eu une vocation funéraire *de facto*, nous aurions pu considérer l'œuvre de Toluca comme une Danse de la mort.

2.2.2.2. Le catafalque de Santa Prisca (Taxco de Alarcón)

Le deuxième monument funéraire le plus admirable de l'époque de la Vice-royauté de Nouvelle-Espagne est sans conteste le catafalque de Santa Prisca de la ville de Taxco de Alarcón, dans le Guerrero. Réalisé à la fin du XVIII^e siècle, le monument funéraire fut d'abord conservé dans le temple de Santa Prisca, à Taxco, avant d'être confié au Musée d'art vice-royal de la même ville. À l'instar de celui de Toluca, ce catafalque consiste en un ensemble pyramidal fait de trois corps, pour un monument d'environ 3 mètres de haut et de large (fig. 144). Sur les

²⁶³ Teresa Eleazar SERRANO ESPINOSA, *art. cit.*, p. 55.

douze panneaux, onze sont peints, la partie supérieure de la face 4 étant vierge²⁶⁴. Il existe encore de nombreuses inconnues autour de ce catafalque qui semble avoir servi à différentes occasions. La première chose que nous pouvons remarquer est l’emblème national mexicain de l’aigle dévorant un serpent sur un nopal, qui indique indiscutablement une réalisation postindépendance.



Figure 144 : Catafalque de Santa Prisca, face 1, XVIII^e siècle, conservé au Musée d’art vice-royal (Casa Humboldt), Taxco de Alarcón, Guerrero (cliché de l’auteur de cette thèse).

²⁶⁴ Suivant le modèle du catafalque de Toluca, nous noterons chaque panneau ainsi : [panneau du [n] corps, face [n]].

Toutefois, nous pensons que le catafalque de Taxco a connu une histoire pour le moins singulière, et que le symbole du Mexique indépendant ne fut peint que pour effacer les armoiries d'Espagne que le monument présentait initialement. Toujours est-il que la réflexion sur la mort est omniprésente à travers cette œuvre, que ce soit à partir des citations bibliques qu'elle évoque ou bien via le personnage de la Parque. Les travaux récents autour du catafalque ont permis de supposer que celui-ci fut réalisé pour les funérailles du roi d'Espagne Charles III décédé en 1788. C'est la position des historiens Ricardo Prado Núñez et Rafael Barquero Díaz Barriga²⁶⁵, rejoints par Benito Rodríguez Arbeteta quelques années plus tard²⁶⁶. Ainsi, les peintures du troisième corps auraient été rajoutées ultérieurement, probablement au XIX^e siècle²⁶⁷.

Or, nous aimerions présenter une autre théorie, à la lumière de l'ouvrage de l'historienne Elisa Vargas Lugo consacré au patrimoine de Taxco²⁶⁸. Celle-ci raconte le déroulement des funérailles organisées en l'honneur de l'illustre José de la Borda, industriel franco-espagnol qui fit fortune grâce aux mines de Nouvelle-Espagne, notamment celles de Taxco et de Zacatecas²⁶⁹. Borda fut également aux origines de la construction de Santa Prisca, raison pour laquelle il était tant apprécié parmi la population, surnommé « le phénix des miniers riches »²⁷⁰. Le contenu de ses obsèques est parvenu jusqu'à nous grâce à un document d'archives d'éloges funèbres rédigé par José Antonio Ximénez y Frías²⁷¹, résumé dans un schéma explicatif (tabl. 4) : nous pouvons y voir très clairement que trois des panneaux du dernier corps (le quatrième corps dans le schéma) correspondent aux peintures présentes sur le catafalque actuellement exposé à Taxco, soit : Borda à genoux face à l'Immaculée Conception (fig. 144), Borda étreint par la charité, et Borda mort sur la terre et vivant au ciel. Seul manque le panneau représentant Borda dans son cercueil à Cuernavaca²⁷². Son personnage est facilement

²⁶⁵ Ricardo PRADO NÚÑEZ y Rafael Barquero DÍAZ BARRIGA, *Taxco virreinal y sus capillas*, Acapulco de Juárez : Instituto Guerrerense de Cultura, 1991, p. 38-63. Cités par RODRÍGUEZ ARBETETA Benito, *art. cit.*, p. 29.

²⁶⁶ Cf. Benito RODRÍGUEZ ARBETETA, *art. cit.*

²⁶⁷ Víctor MÍNGUEZ CORNELLES, « La muerte arquera cruza el Atlántico », in : *Semata: Ciencias sociales e humanidades*, n° 24, 2012: *Presencia de España en América*, edición a cargo de Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Pilar CAGIO VILA, Víctor MÍNGUEZ CORNELLES (eds.), Santiago de Compostela : Universidade de Santiago de Compostela, p. 149-170, p. 166. Cité par Benito RODRÍGUEZ ARBETETA, *art. cit.*, p. 28.

²⁶⁸ Cf. Elisa VARGAS LUGO, *La iglesia de Santa Prisca de Taxco* (1^a ed. 1974), 3^a ed., México : Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

²⁶⁹ Cf. Manuel TOUSSAINT Y RITTER, *Tasco: su historia, sus monumentos, características actuales y posibilidades turísticas* (1^{ra} ed. 1931), reimp., México : Edición Cultura, 2015.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 86.

²⁷¹ XIMÉNEZ Y FRÍAS Joseph Antonio (aut.), *El Fénix de los mineros ricos de la América, fúnebre parentación, que en el día 3 de Setiembre del año pasado de 78 en que se celebró el Sufragio de Honras del Caballero D. Joseph de la Borda, en la Iglesia Parroquial del Real, y Minas de Tazco, hizo su Vecindario en una Pira y Oración*, México : Imprenta de D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1779.

²⁷² Le document de Ximénez y Frías explique que Borda mourut à Cuernavaca, distante de quelques kilomètres de Taxco, ce qui explique que ses funérailles y eurent lieu également. Cf. Joseph Antonio XIMÉNEZ Y FRÍAS, *op. cit.*, p. 7.

identifiable grâce aux flammes qui l’entourent, caractéristique indissociable du symbole du phénix. Nous noterons également que l’oiseau légendaire est présent au sommet du catafalque, ou du moins, dans une version grossière qui même si elle n’est pas celle qui fut créée pour les funérailles de Borda, suggère néanmoins qu’un symbole analogue pouvait préalablement se trouver à la même place.

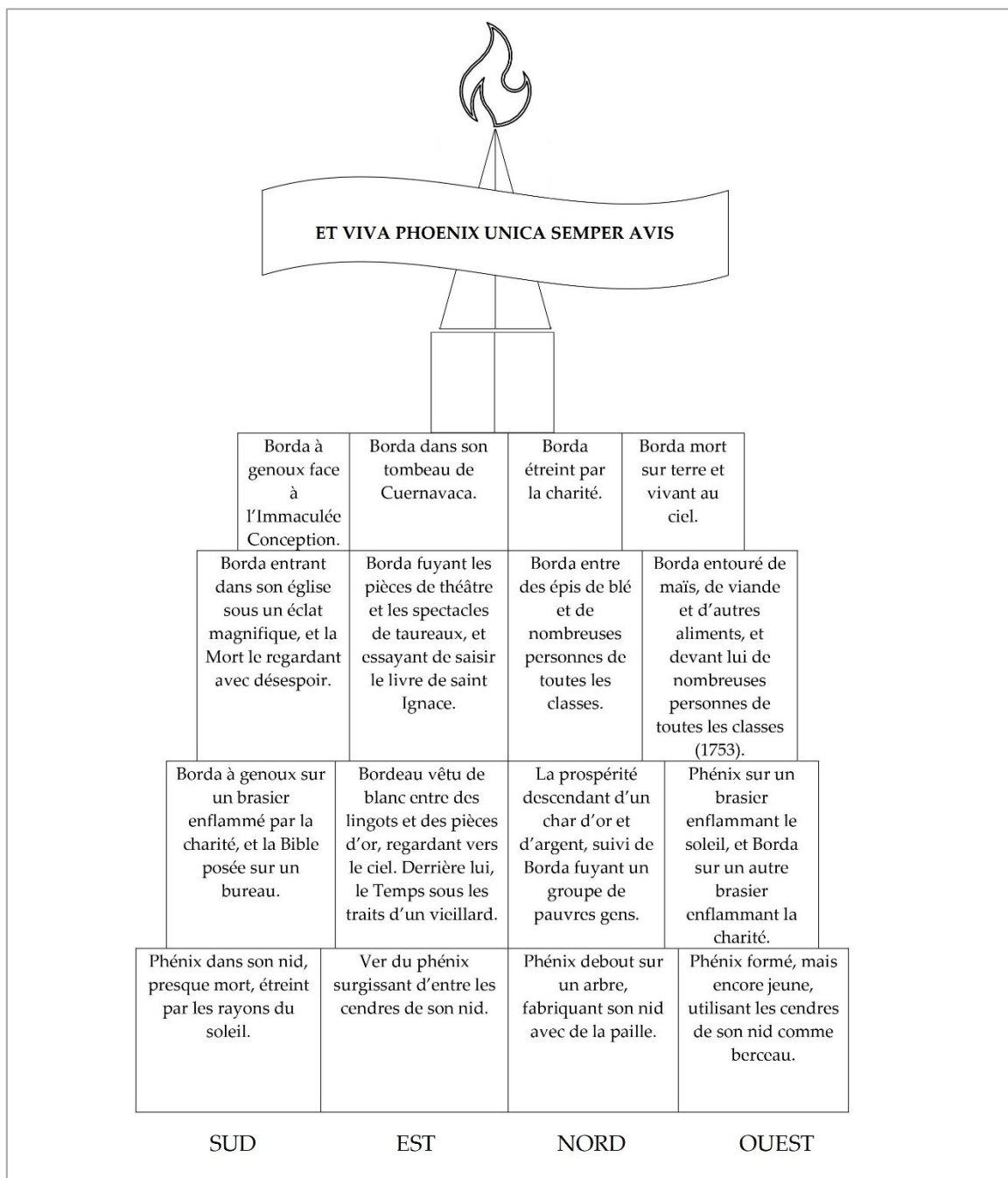


Tableau 4 : Schéma du catafalque érigé en l’honneur de José de la Borda à Taxco en 1778, reproduit, traduit et modifié par l’auteur de cette thèse depuis : Elisa VARGAS LUGO, *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*, p. 483.

Ainsi, le catafalque conservé actuellement à Taxco serait celui qui fut érigé en l'honneur de José de la Borda en 1778, auquel on aurait supprimé un corps, ramenant l'œuvre de quatre à trois niveaux. Toutefois, il est également possible qu'il s'agisse d'un modèle non-définitif, d'une reproduction, ou bien d'un assemblage de plusieurs monuments, étant donné que dans ses descriptions de l'œuvre, Ximénez y Frías mentionne des phrases en latin qui n'apparaissent pas sur le catafalque que nous connaissons. En effet, nous savons également qu'un catafalque fut créé pour les funérailles de Borda à Tehuilotepéc²⁷³, une localité située dans la même région que Taxco : une explication serait que ce catafalque de Tehuilotepéc (dont nous ne possédons pas de description) ait servi de base au monument de Taxco, réalisé plus solennellement.

Nous pensons alors que les peintures actuelles auraient été réalisées pour honorer Charles III d'Espagne, remplaçant celles qui avaient été faites pour Borda dix ans auparavant. Sans doute que les hommages funèbres rendus au monarque espagnol étant particulièrement attendus, des artistes auraient pu se servir du modèle le plus spectaculaire dont ils disposaient à ce moment, pour que le catafalque soit achevé en temps et en heure.

Deux éléments nous semblent particulièrement intéressants. Le premier, c'est le constat que les catafalques funéraires, bien qu'entièrement personnalisés, pouvaient également servir de modèle, de base ou même de structure tout entière à des monuments destinés à d'autres défunts. Ceci nous renseigne sur l'idéologie du temps dans la culture *novohispana*, beaucoup d'éléments personnels pouvant alors constituer un bien partagé par toute la société. Le deuxième, c'est le panneau du troisième corps (sud) que signale Elisa Vargas Lugo dans le document d'archives de Ximénez y Frías : Borda entrant dans son église sous un éclat magnifique, et la Mort le regardant avec désespoir. Nous espérons que le temps permettra de faire la lumière sur d'autres secrets du catafalque de Santa Prisca, certaines peintures pouvant peut-être se trouver encore sous celles que nous pouvons observer actuellement. Aujourd'hui, seule demeure la description du panneau :

*En la sexta tarja [...], se pintó nuestro D. Joseph en ademan de entrarse a la Iglesia Parroquial, que despedía un fuego clarísimo, y hermosísimo, diciendo: Ecce nova facio omnia, y la Muerte detrás arrojando el arco, y la flecha, como desesperada de poder acabar con su vida, y por mote este: Fanum de aromate ponam.*²⁷⁴

²⁷³ Elisa VARGAS LUGO, *op. cit.*, p. 484.

²⁷⁴ *El Fénix de los mineros ricos de la América*, *op. cit.*, p. 15.

Au total, l'œuvre comporte six occurrences d'une Mort anthropomorphe, accompagnée de citations bibliques :

- panneau du deuxième corps, face 1 (fig. 144) : sur cette première représentation de la Mort, nous voyons la Parque sous les traits d'un squelette qui semble pensif. Serait-elle enfin apprivoisée comme un élément quotidien du bon chrétien *novohispano*, perdant ainsi son aspect terrifiant ? L'inscription « *Ubi est mors victoria tua ?* » (« O mort, où est ta victoire ? »)²⁷⁵, contenue dans la Première épître aux Corinthiens (1 Co., 15 : 55)²⁷⁶, rappelle que le corps corruptible devient éternel après le Jugement dernier. Le fait que la Mort soit assise sur un tronc d'arbre coupé symbolise l'interruption de la vie.

- panneau du premier corps, face 2 (fig. 145) : nous voici face à une allégorie que l'on retrouvait sur le catafalque de la Villa de Toluca, à savoir la Mort démolissant une tour. Armée de la traditionnelle faux, nous remarquerons qu'elle porte une cape noire, habit de deuil. Contrairement au panneau du catafalque de Toluca qui montrait la Mort tirant un boulet de canon sur une tour, ici le bâtiment s'effondre grâce à un mouvement de levier effectué par la faux de la Parque²⁷⁷. Sur la partie supérieure se dévoile le phylactère suivant : « *Ululate [...] quia devastata est fortitudo vestra* » (« Lamentez-vous [...], Car votre forteresse est détruite ! »²⁷⁸) : ce renvoi au Livre d'Ésaïe (És., 23 : 14) indique que chaque puissance est amenée à un déclin. *Idem*, le chapitre 23 du Livre d'Ésaïe évoque la cité de Tarsis, identifiée dans la péninsule Ibérique depuis l'Antiquité : Benito Rodríguez Arbeteta nous signale que l'on retrouve cette mention du royaume mythique dans des oraisons funèbres de la même époque, en Espagne²⁷⁹, ce qui signifie bien que contrairement à ce qu'il avance dans son article sur le sujet, la Mort renversant une tour n'est pas nécessairement un symbole d'hostilité à la monarchie espagnole.

²⁷⁵ Pour la traduction vers le français de tous les extraits de la Bible en latin du catafalque de Santa Prisca, nous utiliserons *La Sainte Bible, op. cit.*

²⁷⁶ *La Sainte Bible, op. cit.*, Nouveau Testament, 1 Co., 15 : 55, p. 168.

²⁷⁷ Benito RODRÍGUEZ ARBETETA, *art. cit.*, p. 35.

²⁷⁸ *La Sainte Bible, op. cit.*, Ancien Testament, És., 23 : 14, p. 574.

²⁷⁹ Benito RODRÍGUEZ ARBETETA, *art. cit.*, p. 36.



Figure 145 : La Mort démolissant une tour, catafalque de Santa Prisca, panneau du premier corps, face 2, XVIII^e siècle, conservé au Musée d'art vice-royal (Casa Humboldt), Taxco de Alarcón, Guerrero (cliché de l'auteur de cette thèse).

- panneau du deuxième corps, face 2 (fig. 146) : formant un prolongement narratif du panneau du corps inférieur, nous voyons ici la Mort avec sa faux, marchant sur quatre fleurs de lys, symbole héraldique de la Maison de Bourbon qui régnait alors sur l'Espagne²⁸⁰. Le phylactère renvoie de nouveau à Ésaïe (És., 40 : 7) : « *Exsiccatum est foenum, et cecidit flos* » (« L'herbe sèche, la fleur tombe »)²⁸¹. C'est pourtant le passage cité qui nous interpellera, au chapitre 40, dans lequel nous retrouvons l'idée de la fugacité de la vie, fragile et pareille à une fleur :

6. Une voix dit : Crie ! Et il répond : Que crierai-je ?

7. L'herbe sèche, la fleur tombe, Quand le vent de l'Éternel souffle dessus. Certainement le peuple est comme l'herbe :

8. L'herbe sèche, la fleur tombe ; Mais la parole de notre Dieu subsiste éternellement.²⁸²

²⁸⁰ *Ibid*, p. 39.

²⁸¹ *La Sainte Bible, op. cit*, Ancien Testament, És., 40 : 7, p. 588.

²⁸² *Ibid*, És., 40 : 6-8, p. 588.

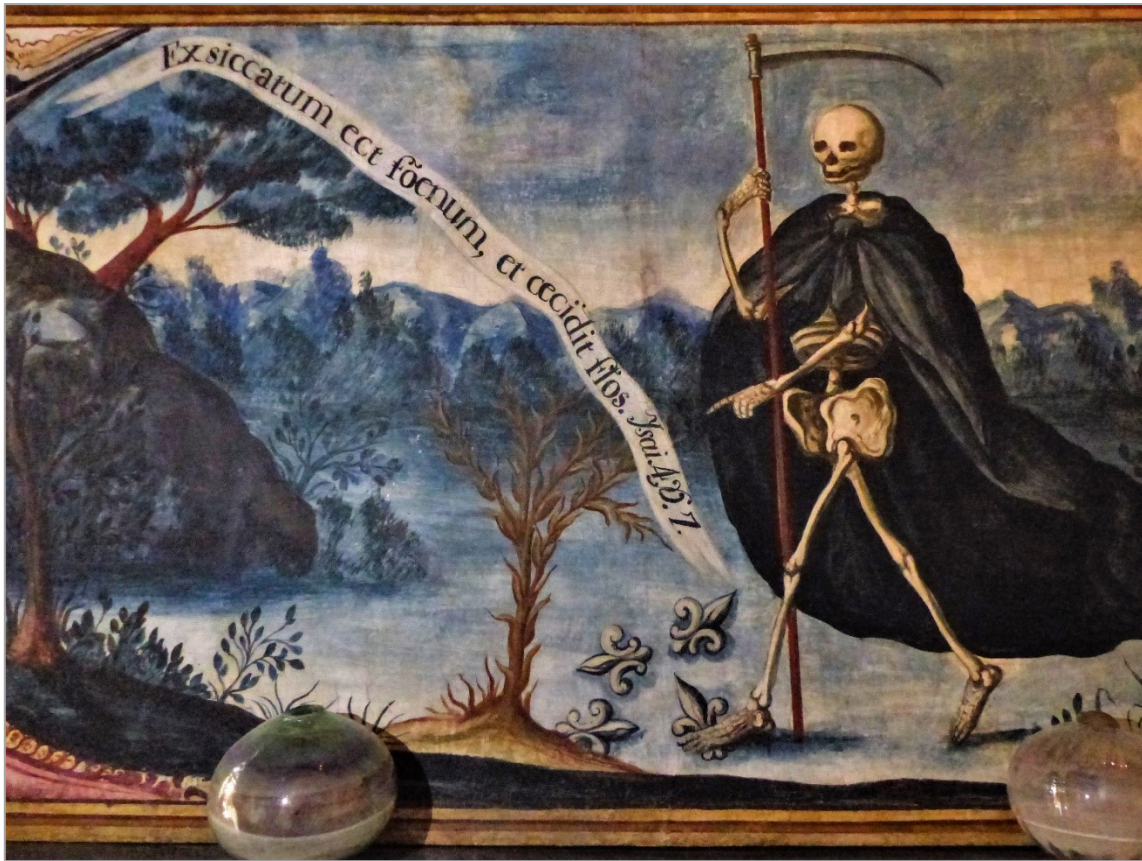


Figure 146 : La Mort piétinant des fleurs de lys, catafalque de Santa Prisca, panneau du deuxième corps, face 2, XVIII^e siècle, conservé au Musée d'art vice-royal (Casa Humboldt), Taxco de Alarcón, Guerrero (cliché de l'auteur de cette thèse).

- panneau du deuxième corps, face 3 (fig. 147) : au-dessus d'un panneau représentant un blason espagnol orné de l'inscription « *Occisus est [...] et perierunt / arma bellica* »²⁸³ (« Il fut mis à mort [...] et périrent les armes de guerre »), nous trouvons au deuxième corps la Mort portant un sablier paré de deux ailes, symboles de la fuite du temps. Face à elle, un aigle monte dans les cieux avec une couronne. Le phylactère est une citation du Livre d'Abdias (Ab., 1 : 4) : « *Si exaltatus fueris, ut Aquila, et si inter sidera posueris nidum tuum: inde detrahamte* » (« Quand tu placerais ton nid aussi haut que celui de l'aigle, Quand tu le placerais parmi les étoiles, Je t'en précipiterai, dit l'Éternel »)²⁸⁴, ce que nous interpréterons comme un rappel de la mort égalisatrice adressé à l'endroit de la Couronne espagnole, rappelant l'égalité de tous les mortels devant l'au-delà. Nous remarquerons que le Livre d'Abdias prophétise la chute du

²⁸³ Selon Benito Rodríguez Arbeteta, la citation est librement adaptée du Deuxième Livre des Rois, changeant le nombre du pluriel au singulier pour se référer à la mort d'un roi. Cf. Benito RODRÍGUEZ ARBETETA, *art. cit.*, p. 33. Il semblerait en réalité qu'elle soit inspirée du Second Livre de Samuel ((II S., 1 : 27).

²⁸⁴ *La Sainte Bible, op. cit.*, Ancien Testament, Ab., 1 : 4, p. 758.

royaume d'Edom, que l'orgueil a égaré²⁸⁵. Cette mention d'Abdias indique un rappel d'humilité aux puissants : « Voici, je te rendrai petit parmi les nations, Tu seras l'objet du plus grand mépris » (Ab., 1 : 2)²⁸⁶.

- panneau du premier corps, face 4 (fig. 148) : la scène fait intervenir la Mort chasseresse décochant une flèche sur un animal sauvage, créant ainsi un parallèle avec le lion du Livre de Samuel (1. S., 23 : 20), comme l'indique le phylactère : « *Percusit leonem [...] in diebus nivis* » (« Il frappa un lion, un jour de neige »)²⁸⁷, évoquant Benaja tuant un fauve. Nous remarquerons que le lion constitue un autre symbole de la Couronne espagnole, pointé du doigt par l'auteur de ces peintures : sa mort renvoie sans nul doute au décès du roi. Également, nous pouvons nous demander si la Parque de cette peinture peut avoir un quelconque lien avec la Mort initialement présente sur le catafalque en l'honneur de José de la Borda, décrite par Ximénez y Frías comme se saisissant d'un arc et de flèches pour achever la vie du phénix de Taxco.



Figure 147 : La Mort face à l'aigle portant la couronne, catafalque de Santa Prisca, panneau du deuxième corps, face 3, XVIII^e siècle, conservé au Musée d'art vice-royal (Casa Humboldt), Taxco de Alarcón, Guerrero (cliché de l'auteur de cette thèse).

²⁸⁵ *Ibid*, Ab., 1 : 3, p. 758.

²⁸⁶ *Ibid*, Ab., 1 : 2, p. 758.

²⁸⁷ *La Sainte Bible, op. cit*, Ancien Testament, 1 S., 23 : 20, p. 278.



Figure 148 : La Mort tuant un lion, catafalque de Santa Prisca, panneau du premier corps, face 4, XVIII^e siècle, conservé au Musée d'art vice-royal (Casa Humboldt), Taxco de Alarcón, Guerrero (cliché de l'auteur de cette thèse).

- panneau du deuxième corps, face 4 (fig. 149) : Benito Rodríguez Arbeteta a vu, dans cette ultime occurrence de la mort dans le catafalque de Santa Prisca, le symbole de la Mort brisant le collier de l'Ordre de la Toison d'Or²⁸⁸. L'inscription renvoie au Livre de Jérémie (Jé., 28 : 10) : « *Et tulit catenam de collo [...] et confregit eam* » ; la citation du phylactère est incomplète, et correspond à ce passage : « *Alors Hanania, le prophète, enleva le joug de dessus le cou de Jérémie, le prophète, et il le brisa* »²⁸⁹.

²⁸⁸ Benito RODRÍGUEZ ARBETETA, *art. cit.*, p. 40.

²⁸⁹ *La Sainte Bible, op. cit.*, Ancien Testament, Jé., 28 : 10, p. 643.



Figure 149 : La Mort rompant le collier de l'Ordre de la Toison d'Or, catafalque de Santa Prisca, panneau du deuxième corps, face 4, XVIII^e siècle, conservé Musée d'art vice-royal (Casa Humboldt), Taxco de Alarcón, Guerrero (cliché de l'auteur de cette thèse).

Pour terminer, nous noterons que sur le mur en vis-à-vis de la face 4 se tient un panneau additionnel représentant une reine assise sur un trône avec des emblèmes de la Couronne d'Espagne. Sous le trône, nous pouvons voir l'inscription EUROPA : nous considérerons que cette reine est une allégorie de l'Espagne toute-puissante et de sa place au sein de l'Europe, et que le panneau constitue un pan du quatrième corps que devait comporter le catafalque monté initialement pour Charles III. Nous pensons que trois autres panneaux existaient, chacun symbolisant une région du monde possédée par la Couronne d'Espagne, à savoir la Vice-royauté de Nouvelle-Espagne, la Vice-royauté du Pérou et les Indes orientales espagnoles.

Ainsi, nous pensons que le catafalque de Santa Prisca explique comment un monarque peut transcender la mort une fois achevée sa vie sur terre, le rappel de la puissance de la Couronne espagnole, présente dans le monde entier, constituant une interprétation du monument funéraire. Toutefois, cette même puissance est relativisée par le concept de mort égalisatrice, qui emporte aussi bien monarques que simples mortels. Les citations de la Bible

permettent une double lecture intéressante, qui peut s'adresser aussi bien à chaque individu prenant conscience de sa propre mortalité, qu'au roi décédé et sur le point d'être jugé dans l'au-delà. Les panneaux correspondant à la vie et à la mort de José de la Borda montrent des allégories tout à fait universelles, ce qui nous semble être la raison pour laquelle elles n'ont pas été supprimées lors de la seconde utilisation du catafalque pour Charles III. Quant à la Mort, nous considérerons qu'elle symbolise chaque personnage de la Bible que l'auteur a souhaité évoquer.

Par conséquent, nous pouvons penser que l'art funéraire *novohispano* n'utilise plus seulement la figure de la Mort pour faire passer un message religieux ou spirituel ; à la fin du XVIII^e siècle, le cadavre commence à devenir un personnage social et politique, et le catafalque de Santa Prisca représente un parfait exemple de ce phénomène, début d'une nouvelle tradition qui n'aura de cesse de s'amplifier, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

Nous terminerons cette analyse de l'œuvre funéraire de Santa Prisca en mentionnant les inspirations qui ont indubitablement servi de support à son élaboration : un manuscrit détaillant les hommages funèbres faits au roi Ferdinand VI d'Espagne compile, en gravures, les images qui ornaient le catafalque funéraire du monarque, érigé dans la cathédrale de Mexico en 1762, soit quelques années avant la création du catafalque de Santa Prisca. De nombreux éléments ont été récupérés par l'auteur du monument funéraire de Taxco, comme celle de la Mort tuant le lion (fig. 150), ou bien l'aspect général de la Mort démolissant la tour (fig. 151). Nous pensons que l'artiste a reproduit ses scènes – probablement de mémoire – en les juxtaposant à un message biblique que lui-même aurait choisi, par analogie.



Figure 150 : Gravure représentant les ornements du catafalque de Ferdinand VI d'Espagne pour les *exequias* de celui-ci dans la cathédrale de Mexico, in : Domingo BALCARCEL Y FOMENTO y Félix Venancio MALO, *Lagrymas de la paz: vertidas en las exequias del Señor D. Fernando de Borbon, por excelencia el Justo, VI, monarca, de los que con tan esclarecido nombre ilustraron la monarchia española: celebradas en el Augusto, Metropolitano Templo de esta Imperial Corte de Mexico: y dispuestas por los Señores Diputados, Lic. D. Domingo Balcarcel y Formento, Cavallero del Orden de Santiago, electo Confejero de Indias, &c. y Lic. D. Feliz Venancio Malo, oydores entrambos de esta real Audiencia, México : Imprenta del Real ; Colegio de San Ildefonso, 1762, fol. 22.*

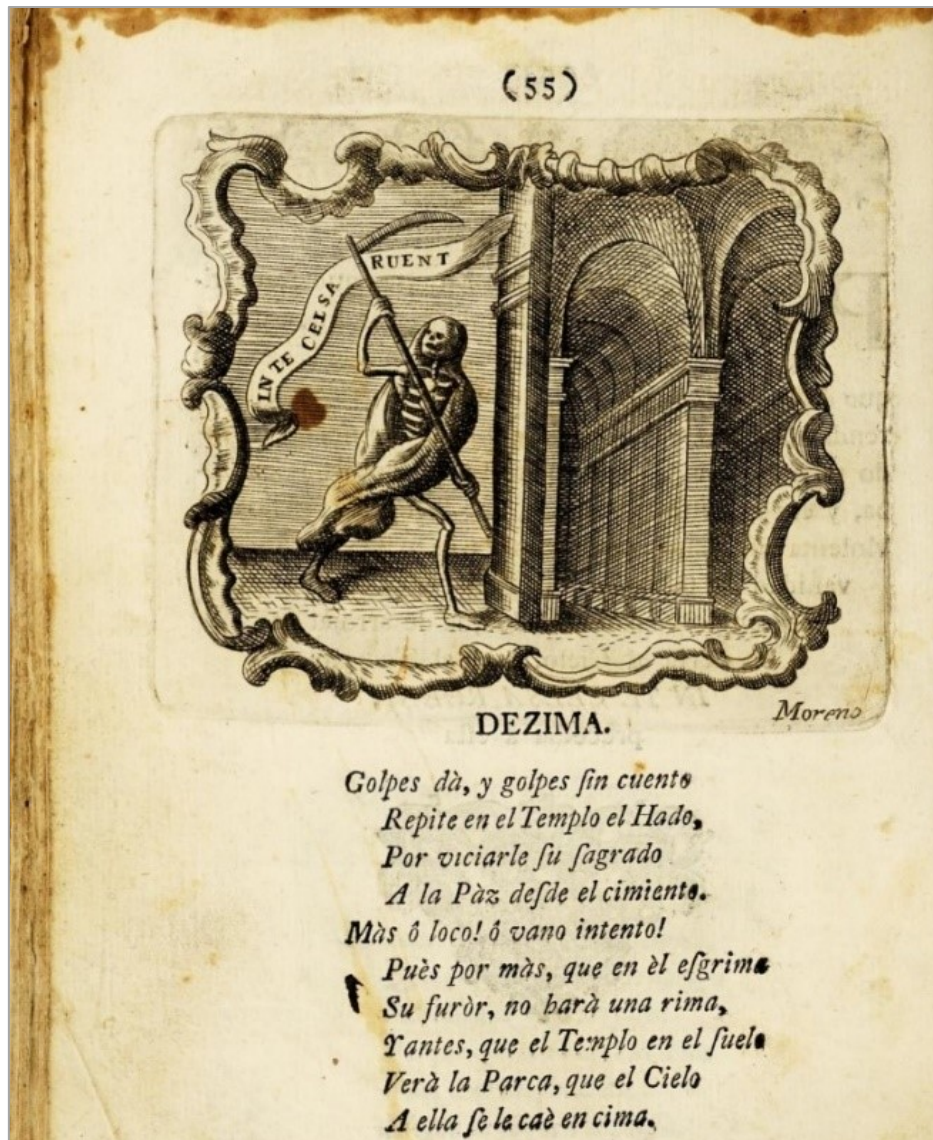


Figure 151 : Gravure représentant les ornements du catafalque de Ferdinand VI d'Espagne pour les *exequias* de celui-ci dans la cathédrale de Mexico, in : Domingo BALCARCEL Y FOMENTO y Félix Venancio MALO, *Lagrymas de la paz: vertidas en las exequias del Señor D. Fernando de Borbon, por excelencia el Justo, VI, monarca, de los que con tan esclarecido nombre ilustraron la monarchia española: celebradas en el Augusto, Metropolitano Templo de esta Imperial Corte de Mexico: y dispuestas por los Señores Diputados, Lic. D. Domingo Balcarcel y Formento, Cavallero del Orden de Santiago, electo Confejero de Indias, &c. y Lic. D. Feliz Venancio Malo, oydores entrambos de esta reàl Audiencia, México : Imprenta del Real ; Colegio de San Ildefonso, 1762, fol. 55.*

2.3. Culture noble et culture populaire

À présent que nous avons entrevu certains comportements remarquables face à la « mort vécue » en Nouvelle-Espagne, nous demander à quel point l'exaltation du sentiment mortuaire, propre à l'esthétique baroque, était une attitude commune dans la société *novohispana*. En effet, il semble évident que ce que nous pouvons interpréter comme des exubérances, voire des vanités post-mortem, étaient propres à une certaine classe sociale – bien que cette tradition existât depuis le bas Moyen Âge européen, comme nous l'avons initialement déterminé²⁹⁰. Aussi pourrions-nous nous interroger sur la continuité des coutumes mortuaires, issues de la tradition de la noblesse péninsulaire de la Vice-royauté, au sein de cette population métissée entre Espagnols et autochtones.

2.3.1. L'opulence post-mortem : un phénomène de la noblesse *novohispana*

Ainsi que nous l'avons expliqué précédemment, un sentiment de désir pour la mort s'était développé dans l'Espagne du XVIII^e siècle, mêlant délectation pour le corps et conformisme quotidien à la mort. Cette attitude nouvelle allait de pair avec l'esthétique baroque morbide qui envahissait alors l'espace iconographique (prolongement d'une sorte d'indifférence – paradoxalement jouissive – face au corps mort, développement des *puñideros*, etc.). Nous retiendrons l'explication de l'historien José Antonio Rivas Álvarez sur ce sentiment nouveau dans la culture funéraire péninsulaire :

*El traslado del cadáver no siempre debía discurrir por senderos de gravedad y contención. La inmensa concurrencia de algunos entierros, la entrega de limosnas durante el recorrido, la rivalidad entre las cofradías, el concurso de las plañideras, los gritos de la viuda, no permitían, en ocasiones, mantener la seriedad recomendada. El funeral se convertía, en esos casos, en un acto más espectacular que religioso.*²⁹¹

La mort, devenue un phénomène public, s'accompagnait d'un ensemble de pratiques lui conférant une dimension spectaculaire : les pleurs, la musique et les plaintes prenaient alors le pas sur l'humilité face au trépas.

²⁹⁰ Cf. *supra*, I, 1.3 : Francisco Javier Fernández Conde parlait de « *propaganda postmortem* » pour qualifier cette tendance des nobles et des puissants espagnols à faire perdurer leur gloire à titre posthume, par de nombreux procédés funéraires culturels.

²⁹¹ José Antonio RIVAS ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 143.

Cette conduite mortuaire, teintée d'exagération et de théâtralité, allait voyager à travers l'Atlantique via la noblesse de la péninsule Ibérique, laquelle a maintenu une forme d'opulence post-mortem baroque et douloureuse en Nouvelle-Espagne. Cette attitude *novohispana* fera son propre chemin par rapport à l'Espagne continentale, en raison d'un contexte de peur généralisée et de spiritualité mise à l'épreuve durant le XVIII^e siècle.

C'est ainsi qu'au même titre qu'à l'époque médiévale, les personnes qui le souhaitaient pouvaient obtenir des funérailles en grande pompe, ce qui devenait un indicateur du rang social du défunt pendant sa vie terrestre²⁹². L'opulence se reflétait dans le nombre de messes que l'on demandait, et ce afin de garantir le souvenir glorieux de la personne disparue : en toute logique, plus l'on célébrait de messes en l'honneur d'un mort, plus longtemps l'on repoussait sa véritable disparition sociale dans un procédé de glorification posthume en lien étroit avec la mémoire collective.

En revanche, la multiplication jusqu'à l'excès des messes avait également une vocation salvatrice : elles commençaient dès l'aggravation de la maladie qui entraînait l'agonie du moribond, et se prolongeaient après la mort²⁹³. Nous parlons de moment « liminal », point de rupture que constituait la séparation du corps et de l'âme, et qui était considéré comme le passage le plus délicat et le plus dangereux pour le salut du défunt²⁹⁴. Cette croyance pourrait expliquer en partie cette nécessité d'attribuer un nombre extrêmement élevé de messes à un individu, bien qu'il s'agisse aussi d'un indicateur socio-culturel fort : en effet, si un moribond avait réclamé 5000 messes en son honneur, il était logique que cette demande impliquât que toutes les églises se mettent à sa disposition, non seulement à Mexico mais jusqu'en-dehors du royaume²⁹⁵. Et ces demandes pouvaient sembler irréelles : citons l'exemple du comte de Regla qui, dans son testament, reconnut qu'il avait ordonné 57 700 messes pour la mort de son épouse, en 1766²⁹⁶. Nous voyons donc une forme de démesure des demandes pieuses parmi la noblesse de Nouvelle-Espagne, sentiment d'outrance probablement induit par le contexte funeste du XVIII^e siècle.

²⁹² Juan Javier PESCADOR, *op. cit.*, p. 290

²⁹³ Verónica ZÁRATE TOSCANO, *op. cit.*, p. 273.

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ *Ibid.* p. 275.

²⁹⁶ *Ibid.*

Nous comprenons mieux l'encensement du défunt via son rang social, tel que le permettaient les catafalques funéraires. Un symbole en particulier doit être souligné : la lumière. À l'époque de la Vice-royauté, les bougies étaient un apport indispensable lors de l'organisation de funérailles, comme le veut la tradition chrétienne : la lumière, symbole de vie éternelle, participait à l'aspect spectaculaire de l'édification des catafalques. Or, la cire était une composante extrêmement coûteuse à l'époque, devenant l'un des produits les plus chers du monde en Nouvelle-Espagne, en raison d'un monopole exercé par la Couronne espagnole sur la cire venue d'Orient ou de Campeche²⁹⁷. Par conséquent, maintenir aussi bien l'importance de son passage sur terre, ainsi que son souvenir dans la mémoire collective, était une pratique bien évidemment réservée à la noblesse, en Nouvelle-Espagne. Toutefois, cette classe sociale qui exerçait des liens étroits avec le reste de la population *novohispana*, et dominait la culture et les arts, possédait donc un rôle d'« éclairer » en matière de « mort vécue », comme nous allons l'expliquer à présent.

2.3.2. La naissance d'un sentiment mortuaire syncrétique

Par « syncrétique », nous entendons un mariage socio-culturel progressif, entre d'un côté les nobles venus d'Espagne ou prolongeant la culture pieuse et baroque de celle-ci, et de l'autre, la majorité de la population native de Nouvelle-Espagne, héritière de traditions désormais isolées des grands espaces urbains, et donc de l'ensemble de la société. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, ce sont avant tout les paroisses qui tissent le lien social : à chacune d'elles correspond un groupe ethnique et social, ce qui fait que dans un environnement aussi pluriculturel que la ville de Mexico, les populations ne se mélangeaient pas ou peu (certaines paroisses acceptant les Noirs et les Créoles, d'autres non, etc.). Pour le chrétien *novohispano*, la paroisse devient alors le repère de son propre espace urbain, le lien autour duquel toute la vie sociale s'organise²⁹⁸.

Dans cette composition, la noblesse formait un groupe social assez hétérogène durant la fin de la Vice-royauté et englobait aussi bien des commerçants et des fonctionnaires que des ecclésiastiques, à partir du moment où ils avaient une reconnaissance juridique²⁹⁹. Pour autant, jamais la noblesse ne fut séparée de la population native, les deux groupes sociaux vivant

²⁹⁷ Elsa MALVIDO y Alicia BAZARTE, *art. cit.*, p. 81.

²⁹⁸ Juan Javier PESCADOR, *op. cit.*, p. 36-37.

²⁹⁹ Verónica ZÁRATE TOSCANO, *op. cit.*, p. 15.

conjointement « *puesto que unos y otros se necesitaban recíprocamente* »³⁰⁰ : la seule sphère dans laquelle il existait une distanciation nette était la vie religieuse³⁰¹, laissant chaque communauté exprimer sa propre spiritualité et s'adonner à ses propres rituels.

La société *novohispana* était fragmentée entre la communauté espagnole et les castes³⁰² que représentaient les autres groupes qui n'étaient pas d'ascendance ibérique³⁰³. Les Métis (ou Créoles) ont progressivement été incorporés au rang d'Espagnols, d'abord très sommairement au début de la Vice-royauté, puis de manière concrète au XVIII^e siècle, lorsqu'il fut admis qu'ils pouvaient remplir une fonction analogue à celle des Espagnols³⁰⁴ : en 1730, les Métis, ayant assimilé indirectement le groupe des Afro-descendants et des Mulâtres³⁰⁵, formaient la communauté la plus nombreuse avec les Espagnols³⁰⁶. Alors qu'approchait la fin de la Vice-royauté, le comte de Revillagigedo, vice-roi de Nouvelle-Espagne, décrivait sa population ainsi :

*El mayor número de los habitadores de este reino se compone de indios recucidos, avciñados en pueblos, con reconocimiento en lo eclesiástico y real a los curas y alcaldes mayores; de negros, mulatos, mestizos y otras castas, dispersos en ciudades, pueblos y haciendas, y el menor número de los que dicen españoles, nombre genérico y común a los que vienen de la Europa y a los que nacieron y descienden de ellos.*³⁰⁷

Nous voyons donc que peu à peu, le nombre d'Espagnols a réduit, la population étant de plus en plus métissée au gré du temps, et le statut des Créoles allait vers une certaine égalité avec les Péninsulaires.

³⁰⁰ Solange ALBERRO y Pilar GONZALBO AIZPURU, *La sociedad novohispana: estereotipos y realidades* (1^{ra} ed. 2013), 1^a edición en línea, México : El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2014, p. 46-47.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² Au XVII^e siècle, le terme avait une connotation différente de la définition actuelle : « *linage noble; y castizo, el que es de buena linea, y decendencia; no embargante que dezimos, es de buena casta, y mala casta* », in : Sebastián de COVARRUBIAS Y OROZCO, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), edición de Martín de RIQUER (ed.), (1^a ed. 1987), reproducción facsimilar de *Tesoro de la lengua castellana o española*, según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674, ed. de Barcelona : Horta, 1943, Barcelona : Alta Fulla, 1989.

³⁰³ Solange ALBERRO y Pilar GONZALBO AIZPURU, *op. cit.*, p. 20-23.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 112.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 157.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 155.

³⁰⁷ Juan Francisco de GÜEMES Y HORCASITAS (premier comte de Revillagigedo), « Relación de Don Francisco de Güemes y Horcasitas, primer conde de Revillagigedo, a don Agustín de Ahumada y Villalón, en 8 de octubre de 1755 ». Présent in : Ernesto de la TORRE VILLAR y Ramiro NAVARRO DE ANDA, *Instrucciones y memorias de los virreyes novohispanos*, II, estudio preliminar, coordinación, bibliografía y notas de Ernesto de la TORRE VILLAR (ed.) ; compilación e índices de Ramiro NAVARRO DE ANDA (ed.), México : Porrúa, 1991, p. 797.

Ainsi, tout au long de ce point, lorsque nous parlerons de « noblesse », nous entendrons évidemment la noblesse espagnole, chrétienne et de culture européenne, qui apporta ses coutumes, son art et son fait religieux en Nouvelle-Espagne.

Si les *Novohispanos* étaient séparés dans la pratique de la religion, ils ne l'étaient pas dans la religiosité. Cette apparente contradiction illustre justement le berceau de ce sentiment mortuaire syncrétique. Les communautés avaient beau vivre au rythme des paroisses qui étaient les leurs, nous savons que le temps en Nouvelle-Espagne était également marqué par les cérémonies religieuses, et notamment les funérailles, qui rassemblaient alors toute la population. Nous en avons illustré quelques exemples précédemment : la mort était un événement fédérateur pour les habitants de Nouvelle-Espagne, se retrouvant à honorer et célébrer collectivement le souvenir d'un être disparu, en dépit des différences linguistiques, ethniques ou culturelles. Comme nous l'avons mentionné dans notre section précédente, le catafalque érigé pour Charles II d'Espagne en 1701 à Coatepec illustre bien cette forme de contribution communautaire au même objectif de communion collective, l'art natif se mélangeant à une tradition purement chrétienne. Aussi, en Nouvelle-Espagne, la « mort vécue » rassemblait-elle autour de la même considération le fait que la vie terrestre n'est qu'éphémère, et qu'il fallait se préparer à l'au-delà en toutes circonstances.

Et le phénomène syncrétique social s'est probablement accentué à mesure que les honneurs funèbres n'étaient plus uniquement réservés à des personnes illustres. Au XVIII^e siècle, les confréries commençaient à s'organiser pour réaliser des enterrements à l'intérieur des temples, destinés à la « *gente común* »³⁰⁸. De tels efforts furent permis grâce à la multiplication de ces confréries, qui allaient progressivement gagner un rôle fondamental dans la société *novohispana* : c'étaient elles qui permettaient alors de faire le lien entre les mentalités du peuple et de la noblesse espagnole, de faire accepter la mort par les classes les plus défavorisées, en insistant sur la symbolique des rituels de l'Église pour l'obtention de la vie éternelle³⁰⁹. En d'autres termes, les nobles, par miséricorde, se chargeaient d'enseigner aux plus démunis des autres castes le sentiment mortuaire de l'époque, la mort devenant aussi bien un sujet de préoccupation individuelle et collective qu'un élément quotidien, au cours du XVIII^e siècle, et il fallait apprendre à vivre avec elle. À titre d'exemple, comme le rapporte l'historien *novohispano* Francisco Sedano, à cette époque, sur la Plaza del Volador³¹⁰ de Mexico, le bas

³⁰⁸ Juan Javier PESCADOR, *op. cit.*, p. 292.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 323.

³¹⁰ À quelques mètres de l'actuelle place de la Constitución, rue Corregidora, dans le Centre Historique de Mexico. La place del Volador est aujourd'hui disparue.

peuple déposait des cadavres à proximité de la croix de Cachaza en échange d'une aumône³¹¹. Cette coutume – issue de la tradition médiévale des bonnes œuvres – nous montre à nouveau une forme d'organisation sociale vouée à garantir une mort décente à l'ensemble de la population, de la noblesse européenne instruite jusqu'au peuple natif marginal.

De même, les éléments plus ostensibles des pratiques funéraires *novohispanas*, comme la tradition des catafalques, commencèrent à se répandre plus généralement dans toutes les couches de la population. Lorsqu'il s'agissait de personnages modestes, les monuments funéraires se voulaient très rudimentaires, et étaient simplement peints en noir³¹². Nul doute que les catafalques, bien que venus d'Europe, avaient une tout autre fonction visuelle et pédagogique auprès de la population native (ou non-espagnole), comme nous l'avons entraperçu précédemment avec notre étude de monuments funéraires *novohispanos*. Alicia Bazarte et Elsa Malvido, responsables d'une étude sur les catafalques de Nouvelle-Espagne, de nous expliquer :

*La iglesia implantó los túmulos que provocaron un profundo impacto en la población indígena, en razón de que permitía un acercamiento a los nuevos rituales sin que se diera un cambio violento en el misterio de la muerte al sustituir la tradición indígena de la verdadera pira por el sepulcro y las velas. En cambio, los españoles, a través de los túmulos de larga tradición, demostrarían que conservaban en el Nuevo Mundo su fidelidad a los reyes. Por ello cuando llegaba el anuncio de la muerte de algún miembro de la familia real seregonaban duelos en todas las provincias y cabeceras, y se obligaba a la participación de toda la población sin importar el grupo étnico o social, la edad o el sexo, reconciliación de toda la población en la celebración mortuoria como una fiesta integradora.*³¹³

Nous retiendrons l'usage poétique du terme « *reconciliación* », qui renvoie à cette notion fédératrice sur laquelle nous insistons. De fait, la solennité – voire théâtralité – des cérémonies mortuaires qui rassemblaient la population en l'honneur d'un personnage illustre, se propageaient dans l'inconscient collectif, comme le souligne Verónica Zárate Toscano : « *los ritos fúnebres, al vincular al difunto con los que permanecían vivos, se convertían entonces en un factor de integración social* »³¹⁴.

³¹¹ Francisco SEDANO y Teresa CASTELLÓ ITURBIDE, *Noticias de México: crónicas de los siglos XVI al XVIII*, vol. III, nota preliminar por Joaquín Fernández de Córdoba ; forros por M.H. Hernández ; con ilustraciones del libro *Biombos mexicanos* por Teresa Castelló Iturbide y Marita Martínez del Río de Redo, México : Secretaría de Obras y Servicios, 1974, p. 3-4.

³¹² Elisa VARGAS LUGO, *op. cit.*, p. 481.

³¹³ Elsa MALVIDO y Alicia BAZARTE, *art. cit.*, p. 70-71.

³¹⁴ Verónica ZÁRATE TOSCANO, *op. cit.*, p. 16-17.

Ainsi, ce syncrétisme socio-culturel du sentiment mortuaire correspond à un cycle naturel de la vie à travers la mort, auquel toute la société *novohispana* était conviée à participer. Par conséquent, nous pensons que la mort d'un noble et l'événement social « vécu » de son décès contribuait à établir la norme de l'attitude collective face à la mort, et ce pédagogiquement, à travers l'image que contrôlait la noblesse espagnole. Indirectement, le décès d'un noble permettait également de maintenir la vie sociale, notamment de sa confrérie, via une organisation collective qui se chargeait de comment celle-ci « vivait » la mort (embellissement des lieux de culte pour les hommages funèbres, dons d'aumônes pour les plus démunis comme œuvres pieuses posthumes etc.)³¹⁵.

Pour ces raisons, nous estimons qu'à la fin du XVIII^e siècle, le sentiment mortuaire *novohispano* a amorcé une modification provoquée par les conséquences de la démographie. Comme nous l'avons exposé, à cette époque, la population générale de Nouvelle-Espagne allait en se métissant de plus en plus, et la communauté espagnole d'Europe allait être supplantée par la population créole. Le fond chrétien purement espagnol des concepts religieux demeurera néanmoins, se mélangeant à une expression et un héritage tous deux issus du métissage culturel et ethnique propre à la Nouvelle-Espagne. Cette évolution naturelle des choses se reflète encore dans l'expression mortuaire de la culture du Mexique actuel, sentiment hispano-chrétien mêlé de magnifiques ornements créoles et mésoaméricains. Nous retiendrons également qu'encore aujourd'hui, lorsque le Mexique honore ses morts durant les *Días de muertos*, les autels funéraires possèdent exactement la même structure, pyramidale et en plusieurs niveaux, que les catafalques de la Vice-royauté.

2.3.3. De la culture profane au culte de la mort

Ce que nous appelons « culture profane » correspond à toutes les pratiques culturelles observées à l'époque dans les couches les plus basses de la société *novohispana*, incluant notamment les populations autochtones, et qui n'étaient pas en accord avec le dogme établi par l'Église mexicaine et la pensée chrétienne dominante. Nous insisterons sur un point fondamental : si, à la lumière de notre étude, nous pouvons affirmer qu'il existait un véritable culte de la mort en Nouvelle-Espagne (par l'étroite liaison de sa spiritualité aux événements complexes qui ont renforcé cette dernière), nous considérons toutefois que cette tendance était avant tout espagnole, et que la population métissée et native allait progressivement développer

³¹⁵ *Ibid*, p. 295-296.

un culte des défunts en parallèle. Le premier est un élément typiquement chrétien, renforcé par une insistance constante sur le concept de bonne mort et d'au-delà ; le second, est une composante mésoaméricaine traditionnelle, qui n'a que peu de matérialisation dans les arts, et qui s'est dilué au fil des siècles dans le christianisme *novohispano*, via le métissage généralisé de la population. Toujours est-il que la mort n'a jamais quitté l'imaginaire ni le quotidien des communautés natives, et l'apport de cette culture profane est ce qui configurera l'attitude singulière du Mexique post-colonial face à la mort, en particulier dans ses manifestations culturelles.

2.3.3.1. Une possible origine au *Día de muertos*

Le meilleur exemple que nous pouvons citer est bien évidemment la célébration du *Día de muertos*, tradition qui englobe la fête chrétienne de la Toussaint et le Jour des morts. Longtemps considérée comme l'expression d'une lointaine tradition mésoaméricaine, il apparaît aujourd'hui, et notamment à la lumière de ce que nous avons analysé jusqu'à présent, qu'il s'agirait davantage d'une fête typiquement chrétienne auxquels se seraient mêlés de nombreux éléments esthétiques et culturels préhispaniques. De nombreux phénomènes ont pu être à l'origine de ce syncrétisme culturel et de cette expression créole de culte aux morts (plutôt qu'à la mort). Nous pensons détenir une trace lointaine des possibles origines de cette tradition, dont les premières composantes peuvent se retrouver au XVI^e siècle avec la coutume de la « *monda de cadáveres* », et qui consistait en un déplacement des cadavres de leur lieu de sépulture. L'historienne mexicaine María de los Ángeles Rodríguez Álvarez apporte ces précisions :

La remoción podía hacerse rutinariamente cada determinado número de años; algunas fuentes señalan una periodicidad de siete años, o bien, cuando se consideraba ya demasiado saturado el piso de entierros y se hacía necesario renovar el suelo completamente, o también en los casos en que se requería el vaciado de una tumba, en especial para un nuevo entierro.

*Estos restos se trasladaban a osarios que podían ser fosas cubiertas, o cuartos dentro o fuera de la iglesia; las fosas podían ubicarse igualmente con el contexto del atrio-cementerio. En varias referencias se menciona que este traslado se hacía cercano a la fiesta de muertos, o bien, precisamente, en esas fechas, y se desarrollaba todo un ritual alrededor de este evento, en el que se oficiaba misa y se cantaba una serie de responsos.*³¹⁶

³¹⁶ María de los Ángeles RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 63-64.

Le fait qu'une telle coutume put être célébrée avec autant de solennité, devenant un élément quotidien des premières communautés évangélisées, nous paraît être le possible point de départ d'un culte profane nouveau parmi la population native.

Probablement en sommeil durant toute la période de la Vice-royauté, le culte des morts renvoie à une temporalité chrétienne, et non mésoaméricaine. Dans notre deuxième partie, grâce aux chroniques de la Conquête, nous avons déterminé que la période de la Toussaint ne correspondait à aucune fête des morts « majeure » du calendrier mexicain, sinon à Quecholli, quatorzième mois de l'année³¹⁷ (associé au dieu de la guerre Mixcóatl).

Cependant, une autre donnée doit être prise en compte au moment de déterminer les marques inconscientes de ce culte des morts dans les mentalités, et de cette tradition annuelle. Nous avons acquis que l'inquiétude liée la mort s'était considérablement accentuée en Nouvelle-Espagne au cours du XVIII^e siècle, en réponse à une spiritualité chrétienne de plus en plus empreinte de préoccupations pour l'au-delà, mais surtout à un contexte sanitaire et démographique épouvantable. Aussi, pouvons-nous considérer que la mort (ou du moins la « mauvaise mort », celle qui frappait violemment, et qui n'était pas préparée) avait une saisonnalité ? Comme nous l'avons expliqué dans notre précédent chapitre, il est très probable que les épidémies meurtrières qui ont autant affaibli la Nouvelle-Espagne au XVIII^e siècle aient eu, parmi de nombreuses causes, une origine climatique. Nous utiliserons la théorie de Juan Javier Pescador sur la temporalité des épidémies à Mexico :

*Es evidente que el sarampión y la viruela invierten radicalmente el «patrón normal» de la distribución mensual de defunciones. Ante estas epidemias, los meses de octubre y noviembre – los menos peligrosos en tiempos normales – se vuelven periodos letales para la población. Un caso extremo y patético es la epidemia de viruela de 1797, cuando en el mes de noviembre falleció un total de personas equivalente al conjunto de defunciones acaecidas entre enero y octubre del mismo año.*³¹⁸

Rappelons que les mois d'octobre et novembre correspondaient à la fin de la saison des pluies, laquelle participait fortement au climat insalubre qui régnait à Mexico et qui, conjugué aux habitudes délétères de l'époque, créaient une situation de chaos sanitaire et démographique.

Pouvons-nous affirmer que cette « mortalité saisonnière » possède une quelconque relation avec la célébration post-coloniale du Jour des morts ? Nous estimons que sans qu'elle

³¹⁷ Cf. *supra*, II, 1.3.1.

³¹⁸ Juan Javier PESCADOR, *op. cit.*, p. 87.

n'en soit en rien l'origine, la fréquence des épidémies à cette époque a sans nul doute conforté les populations dans la nécessité de rendre hommage aux défunts, tout en gardant le souvenir douloureux que la mort est omniprésente au quotidien, et davantage par périodes.

2.3.3.2. *Survivances populaires dans le sentiment de mort*

Nombreux sont les éléments profanes et syncrétiques qui ont permis le développement d'une culture mortuaire en Nouvelle-Espagne. Ces codes culturels sont arrivés jusqu'à nous grâce à la formation d'une culture populaire « nationale » dans le Mexique indépendant du XIX^e siècle, et qui donnera un rôle encore plus important à la mort dans la vie quotidienne³¹⁹.

Nous avons déjà identifié la *calavera* comme un élément symbolique national ; si son esthétique est indéniablement un héritage mésoaméricain³²⁰, elle s'est considérablement enrichie de l'image de la mort chrétienne et du concept spirituel du *memento mori*. Ainsi, au fil des siècles, la *calavera* de Nouvelle-Espagne constitue davantage un symbole de la brièveté de la vie humaine que du Mictlan mésoaméricain : l'hagiographie a joué un rôle très important dans cette « christianisation » du crâne squelettique, et nous pouvons prendre l'exemple des représentations de saint François, souvent dépeint avec une tête de mort qui rappelle que le temps est bref.

Toutefois, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, la *calavera* est une illustration parfaite de ce phénomène de syncrétisme socio-culturel qui nous occupe. Le terme apparut à la fin du XVII^e siècle, en référence aux objets ou aux confectios sucrées en forme de crâne que l'on donnait en hommage aux pauvres qui venaient de mourir³²¹. Cette pratique populaire existe encore aujourd'hui.

Nous nous devons d'insister sur un point : en Nouvelle-Espagne, le modèle de mort fut entièrement espagnol, aussi bien dans sa figuration mentale, que dans ses représentations esthétiques baroques ou dans l'idée du trépas comme étant la passerelle qui permettrait d'accéder à la vie éternelle. L'esthétique baroque venue d'Europe a littéralement distendu le sentiment macabre dans l'art *novohispano*, l'exagérant sans lui en faire perdre son essence

³¹⁹ Nous pourrions citer l'impressionnante expansion d'images macabres ou de symboles liés à la mort dans la presse du XIX^e siècle, participant à l'émergence d'une esthétique macabre nationale au Mexique. Des artistes issus de milieux populaires et non académiques, tels que Constantino Escalante, Manuel Manilla ou bien José Guadalupe Posada, récupéreront cet artefact pour en faire une spécificité artistique nationale. À ce sujet, voir l'excellent ouvrage : Mercurio LÓPEZ CASILLAS, *La muerte en el impreso mexicano*, México : Editorial RM, 2008

³²⁰ Cf. *supra*, II, 1.4.

³²¹ Claudio LOMNITZ-ADLER, *op. cit.*, p. 217.

philosophique et spirituelle. Et bien que ce fût la noblesse espagnole qui était la gardienne de cette image de la mort, la culture populaire native, métissée, voire afro-descendante³²², a conservé ses traditions dans une forme de silence qui empêcha que ne fût altéré le culte à la mort « institutionnalisé » par l'Église et l'administration coloniale, jusqu'au moment où la population devint davantage créole qu'espagnole.

Mais, bien qu'en sommeil, et sans influence majeure sur le sentiment mortuaire *novohispano*, la culture profane autochtone n'a jamais réellement disparu. Quel meilleur exemple que la chanson populaire mexicaine *La Llorona* pour illustrer ce syncrétisme ethnique, social et culturel, dont le plus grand élément fédérateur est la mort ?

*« Ay de mi llorona, llorona,
llorona de ayer y hoy
ay de mi llorona, llorona,
llorona de ayer y hoy.*

*Ayer maravilla fui llorona
y ahora ni sombra soy
ayer maravilla fui llorona
y ahora ni sombra soy.*

*Dicen que no tengo duelo, llorona,
porque no me ven llorar
dicen que no tengo duelo, llorona,
porque no me ven llorar.*

*Hay muertos que no hacen ruido llorona,
y es más grande su penar
hay muertos que no hacen ruido llorona,
y es más grande su penar. »³²³*

Comme nous pouvons le constater, cette célèbre chanson populaire comporte aussi bien des éléments que nous retrouvons dans la vanité du *Político de la muerte*³²⁴, à savoir le temps qui passe et qui nous dévore tous, que dans les poèmes mexicains qui chantaient le désespoir de la vie, symbolisé par les fleurs devenues sèches³²⁵.

³²² L'historienne María de los Ángeles Rodríguez Álvarez a évoqué la possibilité que les traditions mortuaires comme le *Día de muertos* aient une origine africaine, théorie qui nous semble plausible. Cf. María de los Ángeles RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 127.

³²³ Présent in : Margarita MURILLO GONZÁLEZ, *La palabra escrita (composición, español III)*, México : Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, p. 162.

³²⁴ Cf. fig. 130.

³²⁵ Cf. *supra*, II, 1.4.

Nous estimons que la tradition orale, et en particulier la chanson populaire, a permis au sentiment de mort des peuples premiers de conserver une certaine postérité. De nombreuses chansons du folklore mexicain actuel témoignent, rétrospectivement, de l'importance de la mort dans la vie quotidienne à l'époque coloniale. En voici un exemple :

*« Los padres de San Francisco
sembraron un camotal,
¡Qué padres tan inocentes,
qué camotes han de dar!
Ay lere, ay lere, lara,
ay lere, ay lere, lan;
si no me quieres, mi vida,
me partes el corazón.
La muerte es siriquisiaca
jalando su carretón,
parece una sombra flaca
bailando en el malecón
El diablo perdió un centavo
la noche de San Miguel,
y era el único dinero,
que tenía para perder. »³²⁶*

Cette chanson semble puiser ses origines dans la période de cohabitation et de découverte entre les missionnaires et les autochtones, au lendemain de la Conquête. La mention des frères de saint François, de la Mort et du diable dans un même refrain, indique les thèmes sur lesquels insistaient les Franciscains auprès d'une population à évangéliser. Ici, la Mort est imaginée tirant sa charrette, ce qui pourrait être interprété de deux façons : il pourrait s'agir d'une image de la Parque typiquement médiévale, se tenant sur un char et venant chercher soit des Vifs à saisir (dans la configuration traditionnelle des Triomphes de la mort), soit des corps morts à emporter avec elle ; ce pourrait être également une allusion au rituel de la « *monda de cadáveres* » que nous venons d'évoquer, moment où l'on déplaçait les cadavres d'une fosse à une autre au XVI^e siècle. Dans le premier cas, nous ignorons si la description provient d'une représentation mentale véhiculée par les missionnaires évangélisateurs, ou bien le fruit d'une image, par exemple une gravure.

Au XVIII^e siècle, la culture profane a très vraisemblablement créé un phénomène que la spécialiste de la littérature mexicaine María Águeda Méndez Herrera a appelé la « *muerte*

³²⁶ Présent in : Mercedes DÍAZ ROIG y María Teresa MIAJA (eds.), *Naranja dulce, limón partido: Antología de la lírica infantil mexicana*, selección, prólogo y notas por Mercedes DÍAZ ROIG y María Teresa MIAJA, ilustraciones de Iliana Fuentes, México : El Colegio de México, 1979, p. 40.

burlada »³²⁷, sentiment de dérision à l'égard de la mort qui devenait de plus en plus un personnage de la vie quotidienne. Cette attitude déranga à tel point que l'Inquisition mexicaine dut interdire certaines chansons populaires, comme ce fut le cas le 27 octobre 1766 avec « *El Chuchumbé* », qui s'accompagnait également de danse³²⁸. La chanson mentionne la Mort comme personnage anthropomorphisé :

*« Estaba la muerte en cueros
sentada en un escritorio,
y su madre le decía:
¿no tienes frío, Demonio?*

*Vente conmigo,
vente conmigo,
que soy soldado
de los amarillos.*

*Por aquí pasó la muerte
con su aguja y su dedal,
preguntando de casa en casa,
¿hay trapos que remendar? [...]*

*Por aquí pasó la muerte
poniéndome mala cara,
y yo cantando le dije:
“¡no te apurres, alcaparra!”»³²⁹*

Nous pouvons déceler dans cette chanson populaire une forme de moquerie envers la dernière heure, renforcée par le dernier vers qui constitue un véritable défi de la Mort. Nous retiendrons deux éléments fondamentaux contenus dans ce chant : en premier lieu, nous voyons que l'idée médiévale selon laquelle la Mort est la fille du diable perdure dans les mentalités de Nouvelle-Espagne, octroyant à Satan beaucoup plus de pouvoir que sa progéniture. Nous expliquons ceci par le fait que le diable a remplacé l'image effrayante de la Mort en Nouvelle-Espagne, et ce depuis la Conquête. En second lieu, l'allégorie de la mort fileuse, avec son aiguille et son dé à coudre, est probablement issue de représentations graphiques telles que nous venons de les étudier précédemment à travers l'art funéraire *novohispano*³³⁰.

³²⁷ María Águeda MÉNDEZ HERRERA, « La muerte burlada en textos populares mexicanos (siglo XVIII), in : *Caravelle : Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* : « Les cultures populaires en Amérique latine », 1995, núm. 65, Toulouse : Université de Toulouse, p. 11-22.

³²⁸ Georges BAUDOT y María Águeda MÉNDEZ HERRERA, *Amores prohibidos: la palabra condenada en el México de los virreyes: antología de coplas y versos censurados por la Inquisición de México*, México ; Madrid : Siglo XXI, 1997, p. 34.

³²⁹ Présent in : *Ibid*, p. 36-37.

³³⁰ À titre d'exemple, le catafalque de la Villa de Toluca contient un panneau consacré à l'allégorie de la mort fileuse.

María Águeda Méndez Herrera décrit en ces termes ce comportement populaire du XVIII^e siècle *novohispano*, qui devait rester discret voire occulte parmi les couches les plus basses de la société : « *una expresión jubilosa y [...] falta de respeto hacia las prescripciones de la religión frente a la muerte* »³³¹. En réaction à tous les préceptes religieux qui faisaient de la bonne mort une quête absolue, la culture populaire de Nouvelle-Espagne va peu à peu se jouer de la mort, la tourner en dérision, jusqu'à lui manquer le respect que les autorités religieuses lui conféraient jusqu'alors.

Ainsi, la culture populaire *novohispana* et mexicaine a produit une synthèse civilisationnelle remarquable à partir des différentes préoccupations des communautés qui l'ont façonnée à travers l'histoire. Nul doute que la peur constante du trépas, et la crainte de mal mourir, ont fait partie des inquiétudes premières de la Nouvelle-Espagne, et cette angoisse pour la mort se sera révélée être aussi bien un élément social fédérateur qu'une source importante de productions culturelles. La chanson populaire a ceci d'intéressant qu'elle montre l'héritage qu'a laissé un concept au sein d'une population, à travers des représentations inconscientes et des images culturelles. De fait, nous estimons que la culture profane de Nouvelle-Espagne a conservé des caractéristiques bien particulières et relativement anciennes de la Mort, qui constituent une réponse créée en opposition à un sentiment mortuaire fixé par la noblesse et le clergé au gré du temps.

³³¹ María Águeda MÉNDEZ HERRERA, *art. cit.*, p. 13.

3. *LA PORTENTOSA VIDA DE LA MUERTE* : UNE ŒUVRE MACABRE MAJEURE NÉE EN NOUVELLE-ESPAGNE

En 1792, à Mexico, une œuvre majeure fut publiée par le Bureau des Héritiers du Diplômé Don Joseph de Jauregui : il s'agit de *La portentosa Vida de la Muerte*, du frère franciscain Joaquín de Bolaños. Cet ouvrage constitue le point d'orgue de l'ensemble de notre étude, marquant la fin de la période analysée (à l'aube de l'indépendance du Mexique) et synthétisant à lui seul l'immense culture de mort hispanique, pluriséculaire, aussi bien dans sa dimension littéraire, que graphique ou spirituelle. Considérée comme une pièce macabre majeure, *La portentosa Vida de la Muerte* n'en est pas moins, à bien des égards, une œuvre remarquable des lettres mexicaines, comme nous l'analyserons à présent.

Le titre complet de l'œuvre attirera immédiatement notre attention : *La portentosa Vida de la Muerte, Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo, y muy Señora de la humana naturaleza (cuya célebre Historia encomienda a los Hombres de buen gusto)*. Cet intitulé baroque annonce une œuvre pour le moins étonnante : *La portentosa Vida de la Muerte* narre la naissance, la vie, l'agonie et le trépas du personnage anthropomorphe de la Mort en 40 chapitres (auxquels s'ajoutent un prologue au lecteur, un préambule, une conclusion et un testament). La Mort de Bolaños passe par de nombreuses péripéties et aventures très diverses, expliquant au lecteur sa propre fonction, ses origines, ses actions parmi les hommes, ainsi que ses propres doutes et réflexions.

Cette sorte de biographie de la Mort est racontée aussi bien à la première qu'à la troisième personne, avec un ton pour le moins insolite : en effet, Joaquín Bolaños mélange remarquablement l'humour grotesque avec des éléments de tragédie, le sarcasme cruel avec le propos religieux, le tout formant une sorte de sermon aussi bien carnavalesque qu'apocalyptique. *La portentosa Vida de la Muerte* est accompagnée de 18 gravures signées par Francisco Agüera Bustamante, qui assurent un support plastique au sentiment macabre littéraire, chose que nous n'avons jamais vue dans la culture hispanique. Son propos faussement biographique nous rappellera le voyage initiatique de la Mort à Rome³³² dans le poème *Les Vers de la Mort*, composé au XII^e siècle par Hélinand de Froidmont³³³.

³³² À noter que le personnage se rend également à Rome dans *La portentosa Vida de la Muerte*.

³³³ Cf. *supra*, I, 2.1.

Pour de multiples raisons, *La portentosa Vida de la Muerte* est une œuvre unique, aussi bien dans la forme que dans le fond. Nous allons à présent retracer sa genèse, et analyser son contenu et son influence dans la culture hispanique, ainsi que dans le patrimoine national mexicain qui allait naître en cette fin de XVIII^e siècle. Enfin, nous répondrons à l'interrogation suivante : l'œuvre de Bolaños constitue-t-elle une Danse macabre hispanique ultramarine ? Pour sa part, Víctor Infantes de Miguel voit en *La portentosa Vida de la Muerte* une œuvre que « *une texto e imagen al modo de las Danzas y de los libros de emblemas* »³³⁴. Aussi, déterminerons-nous si l'ouvrage de Bolaños constitue une pièce aussi importante que *La Dança general de la Muerte* dans le corpus littéraire macabre hispanique.

3.1. Genèse de l'œuvre

Bien qu'émaillée de réflexions personnelles, *La portentosa Vida de la Muerte* est une création purement franciscaine, destinée avant toute chose à la prédication. Si nous ne connaissons que peu d'éléments de la vie de son auteur, son rôle et son implication au sein de l'Ordre de saint François permet de comprendre les tenants et les aboutissants de son œuvre. De même, nous pensons que ce récit n'aurait pu voir le jour à aucun autre moment de l'histoire de la Nouvelle-Espagne, tant il correspond à un contexte spirituel et social précis, et qu'il répond à une certaine image culturelle de la mort qui était sur le point de se transformer à la fin du XVIII^e siècle. Nous commencerons par établir un portrait de son auteur.

3.1.1. Joaquín Bolaños et l'Ordre franciscain

Joaquín Hermenegildo Bolaños est né à Cuitzeo de la Laguna (aujourd'hui Cuitzeo del Porvenir) dans le Michoacán, où il fut baptisé le 17 avril 1741³³⁵. Il était le fils naturel de Miguel de Bolaños, originaire de Vieille-Castille, et de Paula Santos de Villa. Bolaños prit l'habit de saint François dans le collège de Nuestra Señora de Guadalupe à Zacatecas, en Nouvelle-Galice,

³³⁴ Víctor INFANTES DE MIGUEL *op. cit.*, p. 348.

³³⁵ Nous utiliserons les éléments biographiques suivants de Blanca LÓPEZ DE MARISCAL, « Introducción », in : *La portentosa Vida de la Muerte, Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo, y muy Señora de la humana naturaleza* (1792), edición crítica, introducción y notas de Blanca LÓPEZ DE MARISCAL (ed.), México : Colegio de México, Centro de estudios lingüísticos y literarios, 1992, p. 11-64.

le 31 août 1765. À cette époque, le collège franciscain de Guadalupe avait pour objectif de devenir une base stratégique pour l'envoi de missionnaires vers les territoires du nord de la Nouvelle-Galice, à savoir la Nouvelle-Biscaye et le Nouveau-León. En effet, ces provinces de Nouvelle-Espagne avaient la particularité d'être hostiles à la monarchie espagnole, et présentaient un nombre important de tribus guerrières à qui les frères mineurs devaient encore apporter la parole évangélisatrice³³⁶. Le Franciscain œuvra principalement dans ces régions du nord de la Nouvelle-Espagne, participant à de nombreuses missions des années 1770 à 1790, entre Durango, Guanajuato et Monterrey³³⁷.

Sur le frontispice de *La portentosa Vida de la Muerte*, son auteur se présente en ces termes : « *fray Joaquín Bolaños, predicador apostólico del Colegio seminario de Propaganda Fide de María Santísima de Guadalupe, extramuros de la muy noble y leal ciudad de Zacatecas, en la Nueva Galicia, examinador sinodal del obispado del Nuevo Reino de León* »³³⁸. Nous devons souligner le niveau intellectuel qui est celui de l'auteur, ainsi que l'importance des fonctions ecclésiastiques qu'il occupait alors. Commentateur des saintes Écritures, Joaquín Bolaños dédia vraisemblablement la majeure partie de sa vie à l'étude de celles-ci, notamment les prophéties et l'*Apocalypse*³³⁹ : comme nous le verrons, un fort sentiment apocalyptique se dégage de *La portentosa Vida de la Muerte*, de même qu'une influence manifeste de la doctrine médiévale millénariste de Joachim de Flore³⁴⁰, comme le signale Mercedes Serna Arnaiz, spécialiste de la littérature coloniale hispano-américaine³⁴¹.

Le collège séminaire dont était issu Joaquín Bolaños indique sans nul doute l'engagement spirituel de son auteur au sein d'un contexte particulier de prédication : en effet, Nuestra Señora de Guadalupe était un collège de la Congrégation pour la propagation de la foi

³³⁶ Mercedes SERNA ARNAIZ, « *La portentosa Vida de la Muerte*, de fray Joaquín Bolaños: un texto apocalíptico y milenarista », in : *Revista de Indias*, 2017, vol. 77, núm. 269, enero-abril, Madrid : CSIC, p. 115-136, p. 118.

³³⁷ Cf. les travaux de José Antonio ALCOCER, *Bosquejo de la Historia del Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe y sus Misiones. Año de 1788*, introducción, bibliografía, acotaciones e ilustraciones de Rafael CERVANTES (ed.), México : Porrúa, 1958 ; Mariano Antonio de VASCONCELOS, *Diario histórico (o Diario de Narvais). Compendio de noticias precedentes al Colegio Apostólico de Nuestra Señora de Guadalupe de Zacatecas y comprensivas a otros lugares, 1767-1804*, paleografía, noticias biográficas y notas de Rafael Cervantes, edición a cargo de José Francisco ROMÁN GUTIÉRREZ, Leonardo SÁNCHEZ ZAMARRIPA y Raymundo de LIRA QUIROZ (eds.), Zacatecas : Ediciones Culturales, 2004. Cités par Gema ARETA MARIGÓ, « *Propaganda fide: memoria de la muerte* », in : Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *op. cit* (2015) p. 255-279.

³³⁸ Toutes les références au texte de *La portentosa Vida de la Muerte* se feront via cette édition : Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *La portentosa Vida de la Muerte* (1792), edición de Trinidad BARRERA (ed.), con la colaboración de Jaime J. Martínez, Navarra : Universidad de Navarra ; Madrid : Iberoamericana ; Frankfurt am Main : Vervuert, 2015.

Ici : *Ibid*, p. 21.

³³⁹ Mercedes SERNA ARNAIZ, *art. cit*, p. 129.

³⁴⁰ Rappelons que la doctrine de Joachim de Flore a accompagné les Franciscains en Amérique dès le lendemain de la Conquête. Cf. *supra*, II, 3.1, p. 323.

³⁴¹ Mercedes SERNA ARNAIZ, *art. cit*, p. 129.

(*Propaganda fide*). En Nouvelle-Espagne, cette organisation romaine se chargeait, dès le XVII^e siècle, de recruter les meilleurs effectifs pour assurer les missions populaires auprès des fidèles, mais également pour terminer un processus d'évangélisation qui n'avait pas rempli pleinement sa mission dans les contrées les plus reculées de Nouvelle-Espagne, où vivaient encore des peuples autochtones particulièrement hostiles³⁴². Par conséquent, les membres de cette congrégation étaient les esprits les mieux préparés à une prédication difficile, aussi bien pour la conversion d'infidèles que pour le renfort de la morale des chrétiens³⁴³.

Cette fonction évangélisatrice, présente dans *La portentosa Vida de la Muerte*, est d'ailleurs rappelée par la dédicace faite au frère Manuel María Trujillo, alors commissaire général des Indes à Madrid pour l'Ordre franciscain³⁴⁴. Trujillo fut l'un des grands réformateurs de l'Ordre à une époque où celui-ci était en déclin (marqué par des problèmes d'organisation, et une déficience dans l'éducation des étudiants) : en réaction à ce contexte, il repensa un plan d'études franciscain, destiné à former le parfait disciple « *ilustrado, filósofo, teólogo, moralista y predicador* »³⁴⁵. C'est très certainement par l'intermédiaire de Trujillo que Bolaños se plongea dans un important corpus littéraire et spirituel : en 1786, le commissaire général envoya aux Indes son *Exhortación Pastoral*, ouvrage dans lequel il alerte les disciples américains de saint François sur le besoin de retrouver l'exemplarité de l'Ordre. Trujillo y explique la chose suivante :

*Tal vez en la leccion de un libro profano se halla un rico tesoro de moralidad, capaz de transmutar el corazon, y elevar sus movimientos [... omitiendo los métodos abstractos, é impertinentes, que tanto han afeado las ciencias naturales y Divinas.*³⁴⁶

Il nous semble acquis qu'une telle formulation encouragea Joaquín Bolaños à mélanger les écrits profanes et sacrés, dans un contexte où les Franciscains exprimaient la nécessité de récupérer un Ordre puissant et influent, après le vide laissé par les Jésuites expulsés quelques années auparavant. Suivant l'opinion de Gema Areta Marigó³⁴⁷, nous pensons que lorsque

³⁴² Lino GÓMEZ CANEDO, « Introducción », in : *Crónica de los Colegios de Propaganda Fide de la Nueva España*, ed. de Isidro Félix de ESPINOSA (ed.), Washington : Academy of American Franciscan History, 1964, p. XV-LXXXIII, p. XXV. Cité par Gema ARETA MARIGÓ, *art. cit*, p. 258.

³⁴³ Gema ARETA MARIGÓ, *art. cit*, p. 256.

³⁴⁴ *Ibid*, p. 262.

³⁴⁵ *Ibid*, p. 264.

³⁴⁶ Manuel María TRUJILLO JURADO (O.F.M.), *Exhortación Pastoral, avisos importantes, y reglamentos útiles, que para la mejor observancia de la disciplina regular, é ilustracion de la Literatura en todas las Provincias y Colegios Apostólicos de América y Filipinas, expone, y publica a todos sus subditos, el Rmo. P. Fr. Manuel María Truxillo, actual Comisario General de Indias de la Regular Observancia de N. S. P. S. Francisco*, Madrid : Por la viuda de Ibarra, hijos y compañía, 1786, p. 218. Cité par Gema ARETA MARIGÓ, *art. cit*, p. 269.

³⁴⁷ Gema ARETA MARIGÓ, *art. cit*, p. 265.

Bolaños, dans son œuvre, fait dire à Dieu que les pécheurs gardent fermés « *todos los libros que tratan de la Muerte* »³⁴⁸, il fait aussi bien référence aux manuels spirituels qu'aux œuvres macabres auxquels il a eu accès durant l'époque de la rédaction du récit.

Une chose est certaine : *La portentosa Vida de la Muerte* est une œuvre aussi universelle que personnelle, Joaquín Bolaños y proposant un contenu spirituel à visée prédicatrice, entremêlé de ses propres réflexions. Bien qu'elle constitue un véritable manuel de prédication, l'angoisse de la dernière heure de son auteur pourrait faire de l'œuvre un témoignage particulièrement intime, si elle n'était une mise en scène particulièrement réussie.

3.1.2. Contexte temporel

Nous pensons que Joaquín Bolaños débuta la rédaction de *La portentosa Vida de la Muerte* autour de 1784, alors qu'il était établi à Monterrey, capitale de la circonscription du Nouveau Royaume de Léon. Entre 1784 et 1785, il côtoya l'évêque majorquin Rafael José Verger y Suau, dont la renommée et la grande influence ont certainement eu un impact spirituel sur son œuvre³⁴⁹. Mercedes Serna Arnaiz avance l'hypothèse selon laquelle Bolaños aurait été fortement imprégné par le contexte sanitaire préoccupant qui frappa les provinces du nord de la Nouvelle-Espagne³⁵⁰, théorie que nous validons totalement. Se référant aux travaux de l'historienne Sara Ortelli, Mercedes Serna Arnaiz décrit une situation de crise particulièrement angoissante dans ces contrées :

*La gran crisis de 1785-1786 fue ocasionada por la confluencia de dos factores: el retraso de las lluvias en los primeros meses de la siembra y la sucesión de dos heladas excepcionalmente severas que destruyeron las cosechas en el centro, el occidente y el norte de Nueva España. Nuestras fuentes confirman que entre 1784 y 1786 se produjo un ciclo de sequía, pérdida de cosechas, escasez y hambruna.*³⁵¹

L'évêque don Esteban Lorenzo de Tristán, contemporain de la crise, fit part d'une situation démographique éprouvante à Durango :

³⁴⁸ Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *op. cit* (2015), cap. XXI, *Proveído al memorial presentado por parte de la Muerte*, p. 150.

³⁴⁹ Mercedes SERNA ARNAIZ, *art. cit*, p. 118.

³⁵⁰ *Ibid*, p. 119.

³⁵¹ Sara ORTELLI, « Crisis de subsistencia y robo de ganado en el septentrión novohispano: San José del Parral (1770-1790) », in : *Relaciones: Estudios de historia y sociedad*, 2010, vol. 31, número 121: *Crisis de subsistencia al final de la colonia*, Zamora de Hidalgo : El Colegio de Michoacán, p. 21-56, p. 43.

*Estrechó su justicia la necesidad y por los años continuos de 1784, 1785 y 1786 castigó la Nueva Vizcaya con peste, hambre y guerra. Murieron la mitad de sus habitantes, ¡pero con qué desconsuelo! Diariamente se enterraban en esta capital de veinte en veinte los muertos en medio de los campos y haciendas sin sacramentos algunos, porque no había ministros que los socorrieran. De Prebendados, capellanes y religiosos murieron más de la mitad...*³⁵²

De même, nous savons que dès le début des années 1780, de fortes épidémies frappèrent le Nouveau Royaume de Léon, provoquées par une crise agricole³⁵³.

Il nous semble acquis que la rédaction de *La portentosa Vida de la Muerte* a quelque chose à voir avec le contexte épidémique du XVIII^e siècle, généralisé à toute la partie septentrionale de la Nouvelle-Espagne, mais également avec des incursions dans les provinces les plus au nord. Nous rappellerons qu'une vague de pneumonie avait fait énormément de dégâts humains en 1784, aussi bien en Nouvelle-Galice que dans le Royaume du Mexique³⁵⁴ : par sa fonction itinérante et les nombreuses rencontres qu'il fut amené à faire, il est impossible que Joaquín Bolaños n'ait pas eu connaissance des crises épidémiques dans les provinces voisines.

Bien au contraire, nous sommes persuadés que le frère franciscain fut marqué par ces années éprouvantes qui changèrent le rapport à la mort et à l'au-delà en Nouvelle-Espagne : son œuvre comporte de très nombreuses allusions à un « oubli » de la peur, comme si le chrétien avait cessé de la respecter et, donc, d'en faire une partie intégrante de l'existence terrestre. Sans doute Bolaños a-t-il éprouvé à de nombreuses reprises la « mauvaise mort » chez autrui, le trépas soudain et non-préparé, qui met en péril le salut de l'âme du défunt. Ce changement de mentalité est parfaitement résumé par l'historien mexicain Juan Pedro Viqueira Albán :

*El temor que infunde la muerte en México, en el siglo XVIII, obliga a la sociedad a alejar de sí todo aquello que se relacione con ella. Esta prohibición social recae, en primer término, sobre los cadáveres, que después de haber convivido durante siglos con los vivos ahora son vistos con espanto y horror.*³⁵⁵

³⁵² Cité in : Atanasio GONZÁLEZ SARAVIA, *Obras I. Apuntes para la historia de la Nueva Vizcaya* (1^{ra} ed. 1978), 1^{ra} reimp., introducción, compilación, bibliografía e índices de Guadalupe PÉREZ SAN VICENTE (ed.), México : Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, p. 349-350.

³⁵³ José Luis GARCÍA VALERO, *Nuevo León: una historia compartida*, Monterrey : Gobierno del Estado de Nuevo León ; México : Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1989, p. 220.

³⁵⁴ Cf. *supra*, III, 1.4.1.2.

³⁵⁵ Juan Pedro VIQUEIRA ALBÁN, « El sentimiento de la muerte en el México ilustrado del siglo XVIII a través de dos textos de la época » in : *Relaciones*, 1981, 2 (5), Zamora de Hidalgo : El Colegio de Michoacán, p. 27-62, p. 48.

À cette époque, dans les dernières années du XVIII^e siècle, l'attitude baroque dont nous avons analysé l'extrême popularité jusqu'alors s'efface peu à peu, les cérémonies solennelles qui, auparavant, exaltaient le sentiment de mort, en faisant un sujet public et collectif, disparaissent au profit d'un comportement mortuaire humble et modeste³⁵⁶. De même, il existe dans la population, et notamment parmi les classes sociales les plus faibles, un certain rejet et une forme de désinvolture générale quant à la préparation à la mort, comme nous l'avons montré à la fin du chapitre précédent.

En d'autres termes, la récupération civile de la question de la mort (nouvelles mesures sanitaires, création de cimetières municipaux dans les dernières décennies du XVIII^e siècle, etc.), conjuguée à une forme d'irrespect spirituel pour le trépas parmi le bas peuple, fit craindre aux ecclésiastiques les plus orthodoxes une négation totale de la mort. Un tel rejet de la part de chrétiens refusant d'accepter leur sort, leur disparition obligatoire, aurait signifié la fin d'une bonne conduite morale, l'arrêt d'un modèle de vie à part entière. Pour cette raison, *La portentosa Vida de la Muerte* est tout aussi baroque que le modèle mortuaire que son auteur jugeait impératif de conserver, afin de ne pas oublier que la mort est non seulement quotidienne mais respectable.

Nous retrouvons cette critique des nouvelles attitudes face à la mort (et plus particulièrement aux morts) dans la narration de Bolaños. Une description de ces progrès sanitaires est faite par le personnage de l'appétit, au chapitre VIII. Celui-ci répond à un monologue de la Mort :

« Tenga vuestra mortandad tantita paciencia que en el siglo de los cocineros, de los bodegonos, del ocio, de la abundancia, de los caldos buenos y generosos, en que se cometerán trecientos mil excesos, será tan crecido el número de los muertos en cada año que excederá el número de las campanadas que se dan en toda la cristiandad el día de la conmemoración de los finados, de tal suerte que ni las iglesias podrán abarcar tantos difuntos, ni la capilla de los cantores tendrá tanto gacinate para entonar tantas veces en el día el « Regem cui omnia vivunt, venite adoremus »; por lo que vuestra respetable mortandad debe ocurrir con las más prontas providencias, ordenando a todos los sacristanes y demás ministros, a cuyo cargo está la apertura de los sepulcros, que luego al punto traten de hacer campos santos en los extramuros de los poblados, porque no se inficionen las Iglesias con la corrupción de tantos muertos; so pena de ser privados los sacristanes de sus oficios y de ser desterrados de este mundo a la región del olvido. »³⁵⁷

³⁵⁶ *Ibid*, p. 50.

³⁵⁷ Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *op. cit* (2015), cap. VIII, *Celebra la Muerte un conciliábulo para deliberar sobre la materia de poblar cuanto antes las colonias de la Tierra adentro*, p. 78-79.

Cet extrait nous montre toute la cruauté du sarcasme de Joaquín Bolaños, pour qui l'homme est responsable de cette surmortalité, en raison des propres excès qu'il commet. Nous remarquerons un jeu de mots avec le terme « *bodegón* » employé ironiquement par le personnage de l'appétit, signifiant à la fois « taverne » et « nature morte », allusion qui renvoie au thème graphique des vanités. Ici, l'auteur fait directement référence au contexte qui est, selon lui, la cause de tels changements dans la spiritualité de la société *novohispana* de l'époque.

En définitive, *La portentosa Vida de la Muerte* répond à deux contextes précis, entremêlés. Le premier est la situation sanitaire déplorable du nord de la Nouvelle-Espagne, provoquant une surmortalité à partir des années 1780. Le second est le changement d'attitude face à la mort, conséquence de plusieurs décennies d'épidémies dévastatrices qui poussèrent les autorités civiles à revoir la place que la société accordait aux défunts. De fait, cette proximité quotidienne devint insoutenable pour la Vice-royauté, tandis que certains ecclésiastiques craignirent que l'idée de la mort, finalité indispensable à la vie de l'homme, ne fût définitivement oubliée en Nouvelle-Espagne. Ainsi, Bolaños se met dans la peau d'un pécheur qui se prépare à la dure épreuve que représente l'agonie, soit pour rappeler aux fidèles vaniteux que c'est la mauvaise mort qui peut les frapper (et non un trépas sain), soit pour mieux convaincre son auditoire à évangéliser.

3.2. Analyse de l'œuvre

Comme nous l'avons présenté, *La portentosa Vida de la Muerte* est un ouvrage aussi baroque que singulier : sa pluralité tonique, allant de l'ironie à l'expression d'une spiritualité orthodoxe, et mêlée à l'angoisse de la mort (réelle ou exagérée de l'auteur), forment autant d'éléments qui peuvent conduire à une multitude de lectures et d'interprétation, dans une œuvre qui reste un véritable matériel de prédication franciscaine. Mais pas simplement : ce récit faussement autobiographique du personnage de la Mort possède une immense richesse à la fois littéraire et culturelle, et représente parfaitement les connaissances et l'érudition de Joaquín Bolaños.

Dans notre analyse, nous nous focaliserons avant tout sur l'image de la mort, à savoir sa représentation mentale, mais aussi l'idée du trépas et sa portée religieuse. La visée de l'œuvre est sans équivoque : rappeler au chrétien *novohispano* que sa mort est non seulement

inéluçtable, mais qu'elle a un sens, et qu'il faut la respecter et chérir plutôt que de la craindre, aussi épouvantable soit-elle. Nous verrons également quelles peuvent être les inspirations d'un tel récit macabre.

La portentosa Vida de la Muerte narre l'histoire de la Mort, du berceau au tombeau, comme s'il s'agissait d'un personnage illustre. Bolaños raconte son baptême, son mariage, les différents sacrements chrétiens qu'elle obtient, ainsi que ses rencontres sur terre et les actions qu'elle mène contre les mortels et les pécheurs. Elle est présentée ainsi au lecteur, dans un mélange d'ironie et de volonté d'intimidation : *Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo, y muy Señora de la humana naturaleza*. Comme l'indique le titre, l'œuvre est clairement adressée aux « *hombres de buen gusto* », c'est-à-dire aux fidèles chrétiens. Cette formulation nous semble être une tromperie de la part de Bolaños, si nous prenons en compte la teneur évangélisatrice et moralisatrice du récit. Le frère franciscain estime probablement que seuls les justes seraient à-même de lire et de comprendre la vie de la Mort. Une chose est certaine : l'œuvre a vocation de remettre les croyants égarés dans le droit chemin et ainsi les faire accepter une mort obligatoire, calme et agréable.

Véritable pièce baroque, parfois grave, souvent grotesque, *La portentosa Vida de la Muerte* est une œuvre oxymore, un récit en miroir basé sur le jeu des contrastes et les paradoxes de l'existence, symbolisés par la Mort en personne, « *emperatriz fingida pero al mismo tiempo [...] muerte verdadera* »³⁵⁸. Le préambule de Bolaños l'annonce de manière explicite au lecteur :

« *Se extiende su dominación de polo a polo entre ambas jurisdicciones, usa de la real cuando le importa a sus intentos y de la eclesiástica cuando es muy conforme con sus proyectos. Casa a los hombres con sutileza y también los descasa y los divorcia. Es casada sin dejar de ser doncella. Hace empobrecer a los ricos y hace enriquecer a los pobres. Da valor a los cobardes y acobarda a los valerosos. Entristece a los alegres porque les hace ver la brevedad con que pasan sus momentáneos gustos y alegra a los tristes porque les avecinda al fin de sus trabajos. Predica y no tiene lengua; anda y no tiene pies; vuela sin tener alas. Es señora de los mortales y fiel ministra del Altísimo. Es casi tan vieja como el mundo y tan nueva que cada día sabemos mil novedades de ella.* »³⁵⁹

Joaquín Bolaños insiste sur cette dimension de la Mort qui accompagne l'homme de la naissance au tombeau, « *de polo a polo* ». Pour cette raison, il anthropomorphise ce personnage pourtant inquiétant en le dotant de pouvoirs divins mais aussi d'une certaine réflexion de l'âme

³⁵⁸ *Ibid*, préambulo necesario para dar principio a la historia de la Muerte, p. 34.

³⁵⁹ *Ibid*, p. 35.

et des caractéristiques typiquement humaines. L'œuvre entière contient un nombre important de jeux littéraires sur les paradoxes, renforçant l'allégorie de la mort comme miroir de la vie :

*« Intentaba Dios el que la Muerte desde su primera ejecutoria se dejara ver terrible y formidable a la vista de los hombres para aterrarlos y contenerlos en el extraviado camino de los vicios y desórdenes. »*³⁶⁰

De même, le substantif « *reflejo* » et ses dérivés interviennent à de très nombreuses reprises tout au long des 40 chapitres que constituent l'œuvre. Cette insistance de Bolaños a un sens double, à la fois « miroir » et « réflexion ».

Dans *La portentosa Vida de la Muerte*, la Mort est la reine des chrétiens au même titre que le Christ est leur roi³⁶¹. Bolaños la fait parler à la première ou à la troisième personne, pouvant ainsi renforcer son humanité, ou la traiter comme un concept. Il est dit qu'elle possède des seigneuries et des ambassades, et qu'elle organise des conseils. Elle est la messagère, la servante de Dieu, auprès de qui elle se plaint que les hommes commettent l'erreur de l'oublier :

*« No solo me quejo y me lamento de verme privada de aquel primer lugar que debía ocupar en la memoria de los hombres; lo más sensible es, Señor, que sin competente autoridad, se ha publicado un entredicho general para que ni en su presencia ni en sus casas se traten materias funestas porque no les agrada el oír hablar de mi persona, cerrándome de esta suerte todas las puertas y todas las mamparas por donde yo pudiera insensiblemente introducirme de secreto y y desposesionar al olvido, en cuyos brazos reposan incautamente los hombres. »*³⁶²

Nous pouvons constater la volonté sarcastique de l'auteur, qui dote son personnage funeste de traits typiquement humains. Car la Mort s'adresse avant tout aux hommes, et indirectement au lecteur de l'œuvre : c'est pourquoi la Parque déclare devoir se rappeler au souvenir des mortels « *a lo menos una vez en cada año* »³⁶³ pour l'occasion du mercredi des Cendres, afin de leur donner « *un recuerdo y un aviso, poniéndoles a la vista y la consideración el polvo de que tuvieron principio y el polvo en que se han de convertir* »³⁶⁴, image baroque par excellence, caractéristique des vanités.

³⁶⁰ *Ibid.*, cap. VI, *Toma la Muerte posesión de su imperio y comienza a ejercitar su jurisdicción*, p. 66.

³⁶¹ *Ibid.*, cf. cap. VIII.

³⁶² *Ibid.*, cap. XX, *Memorial que presenta la Muerte al Rey de los cielos, quejándose de la ingratitud de los hombres*, p. 142.

³⁶³ *Ibid.*, cap. V, *Decreto imperial que manda publicar la Muerte en todos sus estados y señoríos*, p. 64.

³⁶⁴ *Ibid.*

3.2.1. Naissance et vie de la Mort chez Bolaños

Dans sa biographie fictive de la Mort, Bolaños raconte quelles sont les origines de son héroïne macabre. Le chapitre III permet d'établir la lointaine généalogie des représentations de la mort et de ses occurrences dans l'imaginaire chrétien collectif, depuis l'Ancien Testament : « *Si registramos el Testamento Viejo y la dilatada serie de la historia eclesiástica, hallaremos a la Muerte con el nombre de Sueño; en el Testamento Nuevo con el nombre de Ladrón* »³⁶⁵. Aussi l'auteur cite-t-il l'origine gréco-latine de la Parque, avant de montrer l'ambivalence de la mort pour le roi David, mauvaise pour le pécheur, et magnifique pour le juste³⁶⁶. Cette idée fondatrice fera son chemin tout au long de l'œuvre de Bolaños. Enfin, ce dernier propose l'étymologie de la Mort comme s'il s'agissait d'un nom de baptême, en le mettant en relation avec la faute d'Adam : citant saint Augustin, le frère franciscain explique que le nom dérive de « *Mors venit a morsu* », c'est-à-dire la morsure, « *porque en aquella mordida que dio nuestro padre Adán a la fruta vedada en el paraíso salió a luz la Parca con el nombre de Muerte* »³⁶⁷. Par cette référence à la Genèse, Joaquín Bolaños associe directement l'existence de la Mort à celle du péché, l'un ne pouvant exister sans l'autre. Dans le récit de Bolaños, c'est Aristote qui est le « parrain » de la Mort, en ce que le disciple de l'Académie est le premier qui lui donna son surnom de « terrible ». L'auteur traduit « *omnium rerum nil morte terribilius nihil acerbius* » par une tournure pleine d'emphase destinée à frapper les esprits : « *la cosa más terrible de las terribles* »)³⁶⁸. C'est ainsi qu'elle fut connue de tous les hommes. Nous remarquerons que c'est en l'affiliant à la peur que la Mort devient réelle et si importante aux yeux de tous.

L'histoire donne également une origine familiale au personnage macabre, l'auteur narrant que la Mort est « *hija legítima del pecado, el pecado es hijo abortivo de la concupiscencia, con que la concupiscencia es la verdadera abuela de la Muerte* »³⁶⁹. Nous analyserons ultérieurement la gravure saisissante d'Agüera Bustamante qui illustre le chapitre. Cette introduction à l'essence-même de la Mort est remarquable car elle synthétise plusieurs siècles de réflexion sur ces questions majeures de l'histoire humaine : pourquoi tout être vivant doit-il mourir ? Pourquoi la mort existe-t-elle ? Bolaños montre l'évolution de cette

³⁶⁵ *Ibid*, cap. III, *Se bautiza la Muerte y se dice quién fue su padrino que le imprimió su verdadero nombre y carácter*, p. 47.

³⁶⁶ *Ibid*, p. 48.

³⁶⁷ *Ibid*.

³⁶⁸ *Ibid*.

³⁶⁹ *Ibid*, cap. IV, *Se da razón quien fue la abuela de la Muerte*, p. 56.

interrogation ontologique, des philosophes classiques aux théoriciens et penseurs médiévaux, en passant par les docteurs de l'Église.

Après la narration de son enfance puis de son mariage, la Mort intervient sur terre, rencontrant autant de personnages bibliques que de contemporains de Joaquín Bolaños ; elle arpente aussi bien Grenade que Paris (lors de sa visite à La Sorbonne) ou Celaya, près de Guanajuato. Enfin, le Jugement dernier approchant après les six âges du monde, la Mort en pleine vieillesse commence son agonie avant de disparaître, comme l'annonce l'*Apocalypse*³⁷⁰ (Ap., 21 : 4). Le récit de Bolaños commente la Révélation de la fin des temps :

« *Acabará la Muerte; ya no habrá muerte ni muertos en todo el orbe: « Et mors ultra non erit ». Será sepultado su esqueleto en el profundo sepulcro del infierno; pero allí no se llamará muerte temporal de los hombres, sino muerte eterna de los condenados. »*³⁷¹

Ainsi, avec elle meurt la lignée humaine, et commence alors un jour nouveau, à partir duquel la mort représente l'éternité des supplices de l'enfer.

À la lecture de cet extrait, nous pouvons remarquer une confusion dans laquelle Bolaños semble entraîner volontairement le lecteur : la Mort, en tant que personnage humanisé, est annoncée par une majuscule, alors que l'idée du trépas, la dernière heure, est indiquée par un M minuscule³⁷². Toutefois, il n'est pas certain que l'auteur ait tenu à conserver une véritable régularité pour différencier le concept de mort du personnage, l'un et l'autre se confondant pour entretenir cette ambiguïté chronique et caractéristique de *La portentosa Vida de la Muerte*.

Hormis le propos apocalyptique, la Mort meurt comme tout être humain, avec un testament dans lequel semble se mêler la voix de Joaquín Bolaños (comme s'il s'agissait d'un chapitre), mais également en recevant une épitaphe, non sans un certain humour :

« *En esta cárcel cerrada
con aquel candado eterno
con que Dios cerró el infierno,
queda la Muerte enterrada.
Nuestra Muerte desgraciada,
muerte nos dio temporal,*

³⁷⁰ *La Sainte Bible, op. cit.*, Nouveau Testament, Ap., 21 : 4, p. 246 (« Il [Dieu] essuiera toute larme de leurs yeux, et la mort ne sera plus, et il n'y aura plus ni deuil, ni cri, ni douleur, car les premières choses ont disparu »).

³⁷¹ Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *op. cit.* (2015), cap. XL, *Senectud de la Muerte y principio de sus agonías*, p. 241-242.

³⁷² Nous avons nous-mêmes suivi le même procédé, tout au long de cette étude.

*más desde el Juicio Final
que cayó en esta caverna,
otra muerte nos da eterna,
¡oh, qué Muerte tan fatal! »³⁷³*

3.2.2. Caractérisations de la Mort dans l'œuvre

Dans son intégralité, *La portentosa Vida de la Muerte* décrit une Parque ambiguë et possédant différentes facettes. Bien que très humaine dans sa manière d'agir et de se mouvoir, son aspect multicéphale renforce la crainte que le lecteur doit avoir d'elle, car Joaquín Bolaños en fait une entité omniprésente, omnipotente et douée d'ubiquité. Nous verrons à présent comment l'auteur caractérise la Mort dans son œuvre.

3.2.2.1. Périphrases désignant la Mort

Chez Bolaños, la mort, *Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo, y muy Señora de la humana naturaleza*, se cache sous une multitude de périphrases (en tant que personnage anthropomorphisé ou idée de trépas) :

- *doña Terrible* (préambule)³⁷⁴
- ennemie de la nature humaine : « *fue mal recibida de la humana naturaleza [...], enemiga declarada de su especie* » (chapitre II)³⁷⁵
- la dernière heure : « *última hora de la vida* » (chapitre III)³⁷⁶
- la très puissante impératrice des tombeaux : « *la muy poderosa emperatriz de los sepulcros* » (chapitre V)³⁷⁷
- l'ennemie belliqueuse des vivants : « *la enemiga belicosa de los vivientes* » (chapitre V)³⁷⁸
- la Mort horrible et terrifiante : « *la Muerte horrible y espantosa* » (chapitre V)³⁷⁹
- la vengeresse des griefs de la nature humaine : « *la vengadora de los agravios de la humana naturaleza* » (chapitre V)³⁸⁰

³⁷³ Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *op. cit* (2015), cap. LX, p. 242.

³⁷⁴ *Ibid*, préambule, p. 36.

³⁷⁵ *Ibid*, cap. II, *Estado en que se hallaba el mundo cuando nació la Muerte*, p. 46.

³⁷⁶ *Ibid*, cap. III, p. 50.

³⁷⁷ *Ibid*, cap. V, p. 61.

³⁷⁸ *Ibid*.

³⁷⁹ *Ibid*.

³⁸⁰ *Ibid*.

- la Parque inexorable qui tient sa cour et son palais dans les voûtes souterraines de cette triste et effroyable région des ténèbres : « *la inexorable parca que tiene su corte y su palacio entre las bóvedas subterráneas de aquella triste y pavorosa región de las tinieblas* » (chapitre V)³⁸¹
- insatiable de sang : « *hidrópica la Muerte por bebernos la sangre y hambrienta por hartarse de nuestras carnes* » (chapitre VI)³⁸²
- « votre mortalité » : « *vuestra mortandad* » (chapitre VIII)³⁸³
- « votre très grand cadavre » : « *vuestra muy grande cadavera* » (chapitre VIII)³⁸⁴
- « *vuestra esquilencia* » (chapitre VIII)³⁸⁵
- « votre carcasse » : « *vuestra osamenta* » (chapitre VIII)³⁸⁶
- « votre très sévère et mélancolique majesté » : « *vuestra muy severa y melancólica majestad* » (chapitre IX)³⁸⁷
- l'horloge de la vie : « *el reloj que apunta las horas de la vida* » (chapitre XIII)³⁸⁸
- la dernière maladie : « *la última enfermedad* » (chapitre XV)³⁸⁹
- la route des jours : « *la carrera de sus días* » (chapitre XVI)³⁹⁰
- l'enchantement des cieux : « *el embeleso de los cielos* » (chapitre XVII)³⁹¹
- la joie des justes : « *la alegría de los justos* » (chapitre XVII)³⁹²
- la réjouissances des anges : « *el regocijo de los ángeles* » (chapitre XVII)³⁹³
- le charme des séraphins : « *el encanto de los serafines* » (chapitre XVII)³⁹⁴
- l'objet le plus digne des amours les plus douces de Dieu : « *el objeto más digno de los más tiernos amores de su Eterno Padre* » (chapitre XVII)³⁹⁵

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² *Ibid*, cap. VI, p. 65.

³⁸³ *Ibid*, cap. VIII, p. 76.

³⁸⁴ *Ibid.* Nous pouvons observer ici une confusion populaire entre les termes « *cadáver* » et « *calavera* », qui illustre parfaitement l'association du symbole du crâne au seul personnage de la Mort dans la culture mexicaine postindépendance.

³⁸⁵ *Ibid* (Trinidad Barrera nous précise qu'il s'agit d'un jeu de mot formé avec les mots « *esquilar* » (« tondre ») et « *excelencia* » : « *Esquilar en el sentido figurado de « cortar », en este caso, no lanas sino vidas* »).

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ *Ibid*, cap. IX, *Dictamen del demonio sobre la propuesta materia del antecedente*, p. 83.

³⁸⁸ *Ibid*, cap. XIII, *El incógnito embajador de la Muerte en la corte de Babilonia*, p. 112.

³⁸⁹ *Ibid*, cap. XV, *Isaiás embajador de la Muerte en la corte de Ezequías*, p. 121.

³⁹⁰ *Ibid*, cap. XVI, *Se viste la Muerte de gala para asistir a la cabecera de un justo agonizante*, p. 125.

³⁹¹ *Ibid*, cap. XVII, *Sigue la materia del pasado* (cap. XVI), p. 129.

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ *Ibid.*

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ *Ibid.*

- le bourreau : « *el verdugo* » (chapitre XIX)³⁹⁶
- une bête féroce et belliqueuse : « *una fiera brava y belicosa* » (chapitre XX)³⁹⁷
- la fidèle exécutrice des ordres de Dieu : « *de vuestra Suprema Majestad, la Muerte, fiel ejecutora de vuestras órdenes* » (chapitre XX)³⁹⁸
- la douce bataille : « *la dulce batalla* » (chapitre XXVII)³⁹⁹
- l'ange de la paix : « *ángel de paz* » (chapitre XXVIII)⁴⁰⁰
- l'heure fixe du départ : « *la hora fija de la partida* » (chapitre XXX)⁴⁰¹
- la souveraineté du songe : « *la soberanía del sueño* » (chapitre XXXI)⁴⁰²
- la subtile : « *la sutil* » (chapitre XXXI)⁴⁰³
- l'éminente : « *la eximia* » (chapitre XXXI)⁴⁰⁴
- l'irréfutable : « *la irrefragable* » (chapitre XXXI)⁴⁰⁵
- la crainte et l'effroi des vivants : « *asombro y espanto de los vivientes* » (chapitre XXXIX)⁴⁰⁶
- une créature immaculée et très aimable : « *aquella purísima y amabilísima criatura* » (testament)⁴⁰⁷

Joaquín Bolaños lui associe également de nombreux symboles, parmi lesquels des images récurrentes de la sensibilité baroque : le fil fragile de l'existence⁴⁰⁸, la bougie de la vie⁴⁰⁹, le char de la peste⁴¹⁰, l'épée⁴¹¹, les bannières noires du deuil⁴¹² ou encore les flèches de

³⁹⁶ *Ibid.*, cap. XIX, *Sigue la materia pasada* (cap. XVIII), p. 137.

³⁹⁷ *Ibid.*, cap. XX, p. 141.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 145.

³⁹⁹ *Ibid.*, cap. XXVII, *Sigue la materia del pasasdo* (cap. XXVI), p. 178.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, cap. XXVIII, *Glorioso combate de los justos en la hora de su muerte*, p. 179.

⁴⁰¹ *Ibid.*, cap. XXX, *Concluida que le dio la Muerte a un célebre maestro de la universidad parisiense*, p. 192.

⁴⁰² *Ibid.*, cap. XXXI, *Se halla sorprendida la Muerte sobre una pregunta que le hizo un teólogo moralista*, p. 195.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 196.

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ *Ibid.*

⁴⁰⁶ *Ibid.*, cap. XXXIX, *Señales funestas que anunciarán al mundo estar próximo el fallecimiento de la Muerte cruel que nos mata*, p. 236.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, *Testamento*, p. 253.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, cap. V, p. 63.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, cap. VII, *Celebra la Muerte una especie de contrato matrimonial y engaña traidoramente a sus maridos*, p. 74.

⁴¹⁰ *Ibid.*, cap. XIV, *El profeta Gad, embajador de la Muerte, en el palacio del santo rey David*, p. 115. Cette image nous renvoie au thème des Triomphes de la mort.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 116.

⁴¹² *Ibid.*, cap. XXXIV, *La Muerte pone sitio a una dama de esta América y, por asalto, le gana la plaza del corazón*, p. 212.

l'amour⁴¹³. Nous retrouvons l'image de Cupidon comme miroir de la mort, particulièrement répandue au XVIII^e siècle.

Nous pouvons apprécier, à la lecture de tous ces qualificatifs que Bolaños prête à la Mort, combien celle-ci est ambiguë : douloureuse et effrayante pour les pécheurs, agréable et douce pour les justes, ce qui correspond parfaitement à la doctrine religieuse de l'époque, et notamment les enseignements sur lesquels les Franciscains ont longtemps insisté en Nouvelle-Espagne. En règle générale, sa seule complexité fait d'elle un être supérieur, que l'auteur érige au rang de divin.

3.2.2.2. *La Mort terrible*

Gardons à l'esprit que *La portentosa Vida de la Muerte* est avant toute chose un manuel de prédication, aussi fantasque et profane soit-elle. Aussi, l'œuvre présente-t-elle beaucoup plus de caractéristiques effrayantes de la Mort que de traits rassurants. Bien que Joaquín Bolaños déclare, dans le titre, s'adresser aux « *hombres de buen gusto* », nous savons que le contenu terrifiant de certains chapitres a une indéniable visée pédagogique et évangélisatrice. La peur de la Mort, accompagnée de l'horreur des châtements de l'enfer, permet de réhabiliter celle-ci, et de la faire accepter à ceux qui auraient tendance à oublier son inéluctable venue. En maniant l'ironie et en rassurant son public avec l'image de la mort douce, Bolaños se permet de décrire son personnage de façon particulièrement terrifiante. Répertorions à présent les caractéristiques et les images les plus effrayantes associées à la Mort dans *La portentosa Vida de la Muerte* :

- l'imprévisibilité : « *Se va cuando los hombres piensan que viene, y se viene cuando ya piensan que se fue.* » (préambule)⁴¹⁴ ; « *Ni en la poca edad ni en la mucha salud estás seguros de mí, porque yo soy aquel rápido caudaloso río que atropello con lo primero que encuentro.* » (chapitre V)⁴¹⁵
- la noirceur : « *Es tenebrosa como la noche.* » (préambule)⁴¹⁶
- la terreur et l'effroi : « *Allí nació esta fantasma para terror y espanto de los mortales, allí tuvo su cuna esta invencible mujer que venía al mundo para azote de los vivientes y para*

⁴¹³ *Ibid*, cap. XVII, p. 130.

⁴¹⁴ *Ibid*, preámbulo necesario para dar principio a la historia de la Muerte, p. 33.

⁴¹⁵ *Ibid*, cap. V, p. 63.

⁴¹⁶ *Ibid*, preámbulo, p. 34.

humillar y abatir el imperioso orgullo de la humana soberbia. » (chapitre I)⁴¹⁷ ; « *Yo, que hago temblar a los hombres más sabios.* » (chapitre XXXI)⁴¹⁸.

- la malice et la laideur : « *Es tanta su malicia y fealdad.* » (chapitre I)⁴¹⁹
- la venimosité : « *Este ídolo abominable de la culpa que vomita por su garganta tanta ponzoña y veneno.* » (chapitre I)⁴²⁰
- l'horreur : « *La Muerte [...] ha sido y será siempre el horror de los vivientes.* » (chapitre II)⁴²¹ ; « *La Muerte horrible y espantosa* » (chapitre V)⁴²²
- la tristesse : « *La Muerte [...] siempre se presenta revestida de tan funestos horrores y tan tristes coloridos.* »⁴²³
- les enfers : « *tiene su corte y su palacio entre las bóvedas subterráneas de aquella triste y pavorosa región de las tinieblas, donde no se encuentra otra cosa que las áridas osamentas de los finados, ni se registran otras pinturas que las funestas imágenes de unos podridos cadáveres y desnudos esqueletos.* » (chapitre V)⁴²⁴ ; « *Me veo en el empeño de [...] poblar cuanto antes las colonias de Tierra adentro de cadáveres y esqueletos, moradores propios para habitar y cultivar los países bajos de los sepulcros.* » (chapitre VIII)⁴²⁵
- les animaux épouvantables : « *No podeís ignorar que yo mantengo debajo de los sepulcros un copioso ejército de asquerosos gusanos y un atropa inmensa de ratones y otros feísimos animalejos, los cuales solamente se mantienen de carne humana, delicioso pasto para ellos.* » (chapitre V)⁴²⁶
- la peste : « *El rigor de la peste, alzó la Muerte tan abundante cosecha que se llevó a los sepulcros a setenta mil vasallos del señorío de David.* » (chapitre XIV)⁴²⁷
- la seconde mort : « *Una de las cosas más abominables, espantosas y feas [...] es la indigna muerte de los pecadores.* » (chapitre XVIII)⁴²⁸

⁴¹⁷ *Ibid*, cap. I, *Patria y padres de la Muerte*, p. 40.

⁴¹⁸ *Ibid*, cap. XXXI, p. 197.

⁴¹⁹ *Ibid*, cap. I, p. 40.

⁴²⁰ *Ibid*.

⁴²¹ *Ibid*, cap. II, p. 45.

⁴²² *Ibid*, cap. V, p. 61.

⁴²³ *Ibid*, cap. II, p. 45.

⁴²⁴ *Ibid*, cap. V, p. 61.

⁴²⁵ *Ibid*, cap. VIII, p. 75.

⁴²⁶ *Ibid*, cap. V, p. 61-62.

⁴²⁷ *Ibid*, cap. XIV, p. 115.

⁴²⁸ *Ibid*, cap. XVIII, *Se viste la Muerte de distinto ropaje para presentarse a la cabecera de un pecador envejecido en sus culpas*, p. 133.

- le massacre : « *Es verdad que he quitado tantas vidas y que me hallo en firme resolución de no dejar ninguna.* » (chapitre XX)⁴²⁹ ; « *se entró a palacio de repente, armada con espada en manos de los conjurados y tocó a general degüello.* » (chapitre XXXIII)⁴³⁰
- la pourriture : « *¡Ay, Dios, y qué mudanza tan extraña y tan estupenda!, el exordio que formó la Muerte para llamar toda la atención de don Francisco fue introducirse por los ojos, proponiendo a la vista aquel cadáver con tan tristes horrores, tan espantoso y tan feo, tan lleno de podres y gusanos.* » (chapitre XXIII)⁴³¹ ; « *En breve tiempo seréis reducido al estado lastimoso en que veis este corrompido cadáver de tu señora.* » (chapitre XXIII)⁴³²
- la bestialité : « *Resentida la Muerte con semejante imprudencia y falta de política* » (chapitre XXXIII)⁴³³
- la terreur de sa toute-puissance et de sa venue nécessaire sur terre : « *Allí se vio correr a un tiempo la sangre mezclada con el vino; enmudecieron los músicos instrumentos y toda la alegría se convirtió en pavorosos descompasados gritos y lamentos. Las galas se trocaron en bayetas negras; las salas de palacio entapizadas de cadáveres y difuntos [...]. Así castiga la Muerte la falta de atención a sus avisos y hace respetar sus órdenes. Esta es una comedia que se representa diariamente en el mundo.* » (chapitre XXXIII)⁴³⁴

Dans *La portentosa Vida de la Muerte*, les sentiments d'effroi et de dégoût, présents tout au long du récit, sont magnifiés par une exagération baroque, voire grotesque, ainsi qu'un humour macabre qui renforce considérablement la cruauté de la Mort. En outre, Bolaños propose aux lecteurs la vision explicite de leur propre cadavre, le personnage de la Mort s'adressant directement à eux à plusieurs reprises, allant jusqu'à provoquer l'horreur du lecteur, comme c'est le cas au chapitre XVIII :

Imagínense mis lectores un cadáver podrido en la sepultura; pero es poco: pueden imaginarse una fantasma cubierta con las más lóbregas sombras de una funesta noche y que, al desplegar las negras bayetas, se deja ver entre verdiosas y pálidas luces, una mujer cubierta de inmundísima lepra con la mano en la mejilla, tan triste y tan afligida que parece un vivo retrato de la melancolía. Pero es poco aún todavía para formar algún concepto de la horrible fealdad de la muerte de los impíos, se ha de formar en la fantasía una estatua sin vida vestida de la horrenda monstruosidad de todos los vicios, de los ascos abominables de una desenfrenada

⁴²⁹ *Ibid*, cap. XX, p. 141-142.

⁴³⁰ *Ibid*, cap. XXXIII, *Castiga la Muerte a un magistrado la falta de atención y respeto a unas letras que le mandó monitoriales*, p. 207-208.

⁴³¹ *Ibid*, cap. XXIII, *Predica la Muerte en la ciudad de Granada y convierte a uno de los mayores hombres de aquel siglo*, p. 159.

⁴³² *Ibid*, p. 161.

⁴³³ *Ibid*, cap. XXXIII, p. 207-208.

⁴³⁴ *Ibid*, cap. XXXIII, p. 207-208.

*lujuria, de los tristes horrores de que se viste el pecado. Estos son unos cuantos coloridos con que se presenta la Muerte a la vista de los pecadores para dar al traste con todos sus transitorios gustos.*⁴³⁵

Le discours est absolument éprouvant, et un seul élément permet au lecteur de se rassurer quant à son propre devenir : cette mort abominable et cette vision insoutenable du cadavre dans la sépulture ne concerne que les impies. Plus que la description du corps pourri, c'est l'idée de la tristesse et de la douleur infinies réservées au pécheur qui provoque l'effroi.

Nous voici devant un élément admirable de l'œuvre de Joaquín Bolaños. Davantage que dans les Danses macabres médiévales (qu'elles soient littéraires, graphiques ou dites « complètes »), *La portentosa Vida de la Muerte* propose une interaction beaucoup plus directe avec son lecteur : si celui-ci pouvait s'identifier aux défunts en contemplant ou en analysant une Danse macabre, il se trouve ici personnellement convié à contempler l'horreur de son propre cadavre, par le personnage de la Mort qui s'adresse à lui. Car l'auteur de *La portentosa Vida de la Muerte* n'hésite pas à avoir recours à une écriture macabre, presque morbide, au moment de décrire au lecteur ce qui l'attend après sa vie sur terre. Le chapitre XXVI constitue une véritable préparation au trépas, alors que Bolaños explicite les circonstances de la mort biologique :

*« La Muerte, para vencer a un contrario tan débil como es el cuerpo, se valdrá de nuestra misma flaqueza; echará mano de un accidente para herirnos y tirarnos en cama; nos pondrá el cerco de las angustias y no levantará el sitio hasta rendir a la plaza: batirá las murallas de nuestra carne con los agudos dolores que nos aflijan, con los bochornos de la calentura que nos abrasen, con las fuertes punzadas de la cabeza que nos atormenten; abrirá brecha por medio de las sangrías y se verá nuestra cama en un círculo de angustias. »*⁴³⁶

Ainsi, après tant de douleurs, le résultat de la bataille livrée par la Mort sera notre origine commune à tous : la poussière. La sensation de néant représente, évidemment, un objectif évangéliste, celui de la réflexion du lecteur sur sa propre mort. Remarquons que dans cet extrait, le « nous » est aussi collectif qu'inclusif, soulignant à nouveau l'idée que le trépas nous attend tous sans exception, et qu'il sera terrible et effrayant pour les pécheurs, et paisible pour les bons chrétiens qui auront choisi d'œuvrer pour le salut de leur âme.

⁴³⁵ *Ibid*, cap. XVIII, p. 133.

⁴³⁶ *Ibid*, cap. XXVI, *Sale la Muerte a dar una batalla campal a los mortales, según que la vio San Juan en su Apocalipsis*, p. 173.

3.3. Une œuvre de mise en garde contre la mauvaise mort

L'aspect évangéliste et moraliste de *La portentosa Vida de la Muerte* n'est plus à prouver. L'ensemble de l'œuvre constitue pour Bolaños un immense avertissement aux pécheurs et aux mauvais croyants, leur rappelant la venue inévitable de la mort et du Jugement pour n'importe quel chrétien. Pour cette raison, le récit exprime un fort sentiment apocalyptique, et ce qui constituait une mort individuelle devient, à la fin de l'œuvre, le Jugement universel tant redouté :

« Aunque no diremos con fijeza cuándo llegará este cuándo en que la Muerte ha de acabar, pero sí diremos la hora cierta y determinada en que ha de comenzar a agonizar. El mundo cuenta ua seis edades y desde que salió de los brazos de la omnipotencia hasta la presente época, numera seis mil novecientos noventa y un años, según el cómputo cronológico del martirologio romano. »⁴³⁷

D'un point de vue purement littéraire, nous noterons avec curiosité que l'auteur s'amuse à être le Créateur de son propre personnage : en effet, Bolaños prédit le trépas du personnage de la Mort. Le frère franciscain annonce le Jugement final en se référant aux « six âges du monde », concept de renouveau théorisé par saint Augustin, qui consiste en une nouvelle ère prenant place après la fin des temps⁴³⁸. Dans son analyse de *La portentosa Vida de la Muerte*, Mercedes Serna Arnaiz voit dans cette conclusion apocalyptique un symbole ambigu d'espoir en un âge nouveau qui surviendrait après une période cataclysmique, faisant de l'œuvre de Joaquín Bolaños une simple interprétation eschatologique de la Bible⁴³⁹. Nous réfuterons cette idée, prenant en compte que l'auteur insiste fortement sur la mauvaise mort tout au long de son œuvre, n'épargnant absolument pas les pécheurs et les mauvais croyants. Ainsi, *La portentosa Vida de la Muerte*, si elle narre la vie d'une Parque cruelle mais juste, décrit davantage la mort qui attend celui qui ne s'y est pas préparé, pour la simple et bonne raison que Bolaños entend, à travers son récit, ramener dans le droit chemin les âmes égarées.

Au chapitre LX, la venue du Christ sur terre a pour but d'effrayer une dernière fois le lecteur afin de s'assurer que celui-ci a bien pris conscience de sa destinée, le fils de Dieu

⁴³⁷ *Ibid*, cap. XL, p. 239.

⁴³⁸ Étienne GILSON, *L'esprit de la philosophie médiévale* (1^{ère} éd. 1932), 2^{nde} éd. revue, Paris : Vrin, 1989, p. 369, note de bas de page 2.

⁴³⁹ Mercedes SERNA ARNAIZ, *art. cit*, p. 128.

n'épargnant personne, à l'instar de la Mort. Cette idée d'avertissement est particulièrement visible dans cet extrait :

« Mas como los hombres en el día por lo regular viven tan descuidados en el importantísimo negocio de su salvación, aunque el Juicio comenzara al medio día, siempre para ellos sería el punto de la media noche. Y tan desapercibidos los hallará el Juez, tirados en su cama [...], y aquella más clarida del día solamente servirá de hacer más vergonzosos sus delitos. En este tiempo, pues, tan calamitoso para los vivos, será el principio de las agonías de la Muerte. »⁴⁴⁰

Comme nous pouvons l'observer, Bolaños veille particulièrement à ce que l'idée de péché soit insoutenable pour le lecteur. L'image du pécheur égaré et pris à l'improviste dans les ténèbres montre que toute faute commise, et qui n'a reçu aucun pardon, sera rendue visible par la lumière de Dieu.

3.3.1. Le mépris de la vie terrestre

Le mépris des choses de ce monde, idée typiquement médiévale que nous avons rencontrée à maintes reprises jusque-là, se retrouve de nombreuses fois dans le récit. Cette attitude philosophique et spirituelle était particulièrement développée chez les Franciscains depuis le Moyen Âge, comme nous avons pu le déterminer. Nous retiendrons le chapitre où le personnage de la Mort prêche auprès de saint François de Borgia dans la cité de Grenade. Dans son sermon, la Parque rappelle au duc de Gandia que tout n'est que vanité⁴⁴¹, reprenant alors le verset de l'Ecclésiaste (Ec., 1 : 2)⁴⁴² : « ¡Oh, don Francisco!, [...] *hasta cuándo acabarás de persuadirte que todo lo que el mundo adora es mentira y vanidad?* »⁴⁴³ .

En utilisant le personnage de la Mort, Bolaños intime le lecteur de se détourner des choses terrestres, car s'il suit l'exemple d'Adam, il abandonne le chemin du Christ. L'idée de *contemptus mundi* est récurrente dans *La portentosa Vida de la Muerte* :

- Chapitre I : « *Ellos [los amadores de la carne] atienden solamente los resplandores y la hermosura con que se les representa el pecaminoso deleite pero no conocen ni penetran el*

⁴⁴⁰ Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *op. cit* (2015), cap. XL, p. 241.

⁴⁴¹ *Ibid*, cap. XXIII, p. 159.

⁴⁴² *La Sainte Bible, op. cit*, Ancien Testament, Ec., 1 : 2, p. 545

⁴⁴³ Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *op. cit* (2015), cap. XXIII, p. 159.

*fuego ardiente en que mueren abrasados como infelices mariposas para ofrecerse desgraciadas víctimas en los ardores de la culpa. »*⁴⁴⁴

- Chapitre XIII : « *¡Oh, Dios santo, y cuándo acabaremos de abrir los ojos y desengañarnos de que nada de lo temporal nos podrá ministras algún consuelo en aquel último aprieto terrible y forzoso lance!* »⁴⁴⁵
- Chapitre XX : « *El hombre terreno, Señor, tiene el corazón muy apegado a las vanidades del mundo.* »⁴⁴⁶
- Chapitre XXIII : « *En ya la ceniza fría / de una yerta emperatriz / halló vida más feliz / el gran duque de Gandía, / pues al ver la bizzarria / de una belleza adorada / todos en horrores trocada / toda en podres convertida / conoció ser esta vida / humo, sombra, viento y nada.* »⁴⁴⁷
- Chapitre XXX : « *La vida del hombre [...], es como la fugitiva llama de una candela, que con un leve soplo se apaga; vuestra merced es pasajero, día y noche camina para el sepulcro ; cada momento del tiempo es un paso que le acerca a la eternidad y puede tener mil contingencias en esta caminata de la vida [...]. Es muy factible que en esta jornada de la vida se le acabe la luz antes de tiempo y le coja la noche de la muerte.* »⁴⁴⁸
- Chapitre XXXV : « *¡Ah, cuántas horas, cuántos siglos y qué noche tan eterna nos espera de tormentos por esos que hemos llamado gustos!* »⁴⁴⁹
- Conclusion : « *Más de qué sirve ahora la borla, el capelo, la dignidad, el mando, el bastón, el lustre y los obsequios? ¡Oh, qué gloria tan menguada! [...] Llegará, pues, el médico a tu cama o echarán mano de algún extraño para anunciarte que te dispongas para recibir los Santos Sacramentos, que es lo mismo que decirte: « Amigo, señor don Fulano, vuestra merced se halla muy malo y de peligro, pocas esperanzas nos quedan de su salud. Como cristiano que es, debe prevenirse para la Muerte». ¡Ah, qué noticia tan amarga para quien estaba tan bien hallado en el siglo!* »⁴⁵⁰

⁴⁴⁴ *Ibid*, cap. I, p. 42. L'image que propose Joaquín Bolaños des pêcheurs vus comme des papillons condamnés aux supplices du feu nous rappellera la dernière scène du *Juicio final* d'Andrés de Olmos. Nous pouvons imaginer que l'auteur de *La portentosa Vida de la Muerte* a eu connaissance de cette œuvre majeure du théâtre évangélisteur.

⁴⁴⁵ *Ibid*, cap. XIII.

⁴⁴⁶ *Ibid*, cap. XX.

⁴⁴⁷ *Ibid*, cap. XXIII, p. 161.

⁴⁴⁸ *Ibid*, cap. XXX, p. 193.

⁴⁴⁹ *Ibid*, cap. XXXV, *Carta del cómplice a su amasia, ya convertida*, p. 216.

⁴⁵⁰ *Ibid*, *Conclusión*, p. 244.

Par conséquent, nous pouvons considérer *La portentosa Vida de la Muerte* comme un pamphlet moral et religieux à la critique acide, dénonçant violemment les vanités de son époque. Pour Joaquín Bolaños, l'homme est responsable d'avoir oublié la mort, ce qui lui fait mener une mauvaise existence : il lui incombe alors de la considérer avec respect pour espérer une vie meilleure. L'ironie du chapitre XX est fondamentale en ce qu'elle résume parfaitement cette position de l'auteur : la Mort se lamente de l'attitude des hommes qui l'ont oubliée. En assimilant la Mort à une entité impuissante dont le sort lui provoquerait de la tristesse, le frère franciscain humanise la Parque avec un humour grotesque, la rendant aussi faible que les hommes qui se sont détournés d'elle avec « *ingratitude* »⁴⁵¹, car :

« *La memoria de la Muerte es tan terrible y espantosa como ellos mismos confiesan y publican, ¿qué efectos tan tristes y qué impresiones tan amargas habrán de sentir cuando llegue la hora funesta de presentármeles a su vista?* »⁴⁵²

L'idéologie de Joaquín Bolaños répond à un contexte spirituel, culturel et social bien précis qui sacralisa tellement la mort à travers l'esthétique baroque qu'il en oublia même son essence. Ce sont les mœurs de la Nouvelle-Espagne qui sont directement pointées du doigt, car son peuple se retrouvait, au XVIII^e siècle, face à un douloureux dilemme : la société *novohispana* avait beau faire de la mort un élément du quotidien, elle avait paradoxalement contribué à la désacraliser, l'adversaire de la dernière heure devenant une simple formalité, au fil du temps. La crainte de Bolaños est une réaction radicale à une société qui ne craint plus la mort, et qui oublie à quel point celle-ci est essentielle et unificatrice : en d'autres termes, l'auteur de *La portentosa Vida de la Muerte* prêche pour éviter que la Nouvelle-Espagne ne s'éloigne du chemin du Christ.

3.3.2. Les différents aspects du trépas

Joaquín Bolaños établit une hiérarchie des hommes devant Dieu : dans son œuvre se retrouvent trois niveaux, les pécheurs et les égarés (ceux qui provoqueront la colère du Christ), les justes (qui obtiendront la gloire de Dieu), et enfin les saints. Cette division est particulièrement explicite à la fin de l'œuvre, au chapitre XXXVIII⁴⁵³.

⁴⁵¹ *Ibid*, cap. XX, p. 144.

⁴⁵² *Ibid*, p. 143.

⁴⁵³ *Ibid*, cap. XXXVIII, *Se asomará la Muerte por la ventana de un sepulcro para ver el día del Juicio y se dice lo que sucederá entonces a la Muerte y a los mortales*, p. 232.

Si l'auteur insiste lourdement sur les conséquences d'une existence purement terrestre qui oublierait et le Christ et la Mort, il n'en est pas moins rassurant envers les chrétiens les plus irréprochables. Pour les égarés, la mort est un remède⁴⁵⁴ : au chapitre XXI, Joaquín Bolaños fait parler Dieu, qui évoque sa funeste messagère sur terre, « *la emperatriz de los sepulcros* »⁴⁵⁵. Le Seigneur, à travers les mots de Bolaños, prononce un discours à charge contre les vaniteux et les pécheurs, ceux qui vivent comme Adam et tous ceux qui se détournent de la Mort. Il leur promet un effrayant châtement :

« *Quedarse han en su gusto los pecadores: nadie les hable de la Muerte en adelante; ciérrense para ellos todos los libros que tratan de la Muerte; no se prediquen en su presencia sermones tristes y funestos de agonías; no asistan a los entierros de los difuntos, que es cosa melárquica para quien vive a gusto ver aquellos desfigurados cadáveres.* »⁴⁵⁶

Ce qui est ironique, c'est que le frère franciscain applique exactement le contraire des paroles que prononce Dieu dans son chapitre, procédé qui nous montre une fois de plus les différents niveaux de lecture de *La portentosa Vida de la Muerte* : plutôt que de répondre à l'injonction du Seigneur (« *ciérrense para ellos todos los libros que tratan de la Muerte* »), Bolaños crée ce récit, et en conséquence, il prêche.

Nous pouvons également imaginer que le frère franciscain comptait rassurer les justes qui liraient son récit, ceux qui respectaient la mort et qui refusaient de s'attacher aux choses futiles et illusoire de ce monde. Pour cette raison, des références à la « bonne mort » ponctuent le récit, alors qu'un chapitre entier est consacré à la mort des justes, la « *dulce batalla* »⁴⁵⁷. Ainsi, au chapitre XXVIII, lit-on :

« *¡Qué agonías tan dulces para quien muere protegido de la gracia! [...] ¡Oh, qué espectáculo tan dulce, tan alegre y tan apacible será éste para el cielo! ¡Y cómo estarán los ángeles llenando de bendiciones aquel dichoso aposento de donde ha de salir en breve tiempo aquella alma generosa que con ansias aguardan para darle los plácemes y enhorabuenas de su triunfo!* »⁴⁵⁸

⁴⁵⁴ *Ibid*, cap. XXII, *Visita la Muerte a un religioso de una vida muy tibia y se dice cuánto sintió el religioso esta visita*, p. 155.

⁴⁵⁵ *Ibid*, cap. XXI, p. 148.

⁴⁵⁶ *Ibid*, p. 150.

⁴⁵⁷ *Ibid*, cap. XXVII, p. 178.

⁴⁵⁸ *Ibid*, cap. XXVIII, p. 179-180.

Aussi la Mort récompense-t-elle le défunt en état de grâce, qui, lorsque viendra la dernière heure, « *cantará victorias, alcanzará inmortales, doradas palmas, se coronará de dichas y, con una ciega confianza, podrá desafiar a todo el infierno entero* »⁴⁵⁹. En conséquence, Joaquín Bolaños prodigue plusieurs fois de véritables conseils de vie et donc, de mort, à son lecteur : le prêcheur explique que la mort n'est qu'une simple conséquence de la vie, et que le chrétien reçoit la dernière heure qu'il mérite⁴⁶⁰, comme il l'indique à son lecteur, s'adressant directement à lui :

« *Ahí te dejo, amador lector mío, ese triste retablo del pecador moribundo luchando con las agonías de la muerte y los temores de la cuenta que le espera. Encarecidamente le encomiendo a tu memoria: a un lado te presento la muerte hermosa de los justos y a la otra parte, la horrenda de los pecadores: elige la que te guste cierto de que has de ver una u otra. Si tu vida fuere buena, será tu muerte preciosa; si tu vida fuere mala, tu muerte será pésima.* »⁴⁶¹

Nous considérerons que tout le propos de *La portentosa Vida de la Muerte* est contenu dans cet extrait majeur. En ce sens, l'œuvre se pare des caractéristiques pédagogiques des *artes moriendi*, Bolaños délivrant de précieux conseils moraux à son lecteur, lequel peut alors choisir par quelle mort il souhaitera achever son existence sur terre. Nous remarquerons également le procédé stylistique, en miroir, montrant une hypothèse avec le subjonctif (« *si tu vida fuere mala* ») suivie de son résultat immédiat au futur de l'indicatif (« *tu muerta será pésima* »). Cette forme poétique, très courante dans les *romances*, nous renseigne sur l'éducation de prêcheur de Bolaños aussi bien que sur son bagage littéraire, en ce qu'elle provoque un impact considérable dans l'inconscient du lecteur. Ainsi, celui-ci se rend définitivement compte de l'effrayante conséquence qui l'attend s'il a mal vécu.

Un dernier élément que nous devons prendre en compte chez Bolaños, est sa description de la mort comme entité égalisatrice : les œuvres de celle-ci (représentées par les coutumes funéraires) rassemblent l'intégralité de la société⁴⁶², écho aux cérémonies solennelles du XVIII^e siècle qui devenaient des exemples de « mort vécue ». La fin de l'œuvre l'illustre parfaitement : au chapitre XXXVII, la Mort prend les traits d'un moine que nous identifions comme étant saint Macaire⁴⁶³, et s'introduit dans la basilique Saint-Pierre de Rome. La Parque chante à son

⁴⁵⁹ *Ibid*, p. 182-183.

⁴⁶⁰ *Ibid*, cap. XVII, p. 131.

⁴⁶¹ *Ibid*, cap. XIX, p. 138-139.

⁴⁶² *Ibid*, cap. X, *Pesadumbre que tuvo la Muerte en el fallecimiento de un médico que amaba tiernamente*, p. 90.

⁴⁶³ *Ibid*, cap. XXXVII, *Se introduce la Muerte en el más autorizado congreso de sabios teólogos filósofos y, contra el vario modo de pensar de tantos maestros, les demuestra con evidencia lo que es el hombre*, p. 226. Joaquín Bolaños indique que le moine qui se présente à la porte de la sacristie est « *vestido de un saco ceniciento, tan flaco,*

assistance une sinistre chanson reprenant l'idée du *memento mori* : « *Memento homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris* »⁴⁶⁴, idée de l'homme se transformant, à sa mort, en ce qui fit son essence à l'origine, à savoir la poussière (Ge., 3 : 19)⁴⁶⁵. Alors la Parque, sous les traits de Macaire :

« *Para hacerles más patético el estilo de su sermón [...], les obligó a bajar con el pensamiento hasta lo más profundo de los sepulcros del Vaticano, fiel depósito de unas cuantas bien escasas cenizas, últimas reliquias de esta vida humana, tan parecidas unas a otras que no se podía discernir de quién habían sido en otro tiempo aquellos tristes despojos.* »⁴⁶⁶

Ici, Bolaños semble décrire un véritable *pudridero* morbide, alors que la Mort déclare « *La mayor parte de estos vestigios que infunden horror a nuestros ojos son otras tantas respectables mitras* »⁴⁶⁷. L'intérêt de cette scène est double : l'attitude violente et cruelle de la Mort fait écho au « *Nemini parco* » qui lui est traditionnellement attribué depuis le bas Moyen Âge, montrant à tous les êtres humains qu'ils sont destinés au pourrissement, à la disparition physique, et donc au néant, et ce quel que soit leur place et leur rang, aussi bien dans la société que sur cette terre. Le fait que la Mort s'attaque directement aux représentants du pape et aux plus hautes autorités ecclésiastiques suit parfaitement la tradition médiévale de l'art macabre : enseigner au chrétien que le représentant de l'Église terminera sa vie physique dans les mêmes circonstances que lui, fait partie de cet aspect social et égalisateur propre à la Mort. En outre, ce chapitre semble constituer une attaque directe à l'endroit de l'Église catholique et du pontificat, à en juger par l'attitude cruelle et désinvolte de la Mort d'une part, et de la présomption affichée par les théologiens du Vatican de l'autre ; effectivement, les règles franciscaines de pauvreté et de simplicité contrastent particulièrement avec le faste de l'Église romaine.

tan macilento y tan venerable en su aspecto que parecía un esqueleto que acababa de salir de los sepulcros ». Cette description renvoie à la tradition iconographique médiévale qui représente Macaire avec un corps rachitique, évoquant la mort lente et progressive. *Idem*, saint Macaire est souvent l'intermédiaire entre le monde des Vifs et celui des Morts, comme nous l'avons préalablement déterminé en analysant *Le Dit des trois Morts et des trois Vifs*. De manière allégorique, Bolaños identifie le personnage comme le « *nuncio de la Muerte* », ce qui correspond parfaitement au rôle de messenger attribué à Macaire dans la tradition médiévale.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 227-228.

⁴⁶⁵ *La Sainte Bible, op. cit.*, Ancien Testament, Ge., 3 : 19, p. 2.

⁴⁶⁶ Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *op. cit.* (2015), cap. XXXVII, p. 228.

⁴⁶⁷ *Ibid.*

Finally, the different aspects of the trap that Bolaños mentions refer perfectly to the macabre medieval tradition, to know that just as well the pope, the king or the serf were destined to know the putrefaction of their own body, now useless, and that only the soul was worthy to approach the Creator. In addition to acting as a spiritual manual thanks to the sound advice that she prodigiously gives, *La portentosa Vida de la Muerte* constitutes a moral reminder and a warning explicit and bitter for its reader. In the work, the contempt for things of this world is much more present than the idea of the gentle death of the just. No doubt that Joaquín Bolaños felt a deep concern about the idea of seeing some of his contemporaries stray from the path of Christ; the deviations of the society *novohispana* mixed with the apprehension of the apocalypse of the author led to the harsh cruelty of the constat that represents *La portentosa Vida de la Muerte*.

3.4. Contenu iconographique

The macabre work of Joaquín Bolaños presents a particularity that we have never encountered in a Dance of Death literary work of the Hispanic world: this originality resides in the marriage between the text and the 18 narrative engravings of Francisco Agüera Bustamante.

We know very little about the artist. In 1948, the Mexican scholar Manuel Romero de Terreros y Vinent advanced that the first engraving known of Agüera Bustamante, a religious stamp, was realized in 1746⁴⁶⁸. Romero de Terreros identifies him as the author of the engravings of *La portentosa Vida de la Muerte* (which he includes in the category *Alegorías*)⁴⁶⁹. For her part, the historian María Concepción Amerlinck de Corsi estimates that the date of creation of this first engraving is much too ancient⁴⁷⁰. However, we can quite easily imagine that the artist began to make his first attempts, in learning the trade of engraver at a young age. We know a genealogical note that indicates that a Francisco Agüera Bustamante was born in 1732 in Santillana, in Cantabria, in the family of a noble; it

⁴⁶⁸ Manuel ROMERO DE TERREROS Y VINENT (marquis de San Francisco), *Grabados y grabadores en la Nueva España*, México : Ediciones de Arte Mexicano, 1948, p. 463.

⁴⁶⁹ *Ibid*, p. 466.

⁴⁷⁰ María Concepción AMERLINCK DE CORSI, « Las Memorias de la portentosa imagen de Nuestra Señora de Xuquilla y el grabador Francisco Agüera Bustamante », in : *Boletín de Monumentos Históricos*, Tercera Época, 2013, núm. 27, enero-abril: *Homenaje a Federico Icaza Lomeli*, primera parte, México : Instituto Nacional de Antropología, p. 195-209, p. 206.

aurait par la suite vécu en Nouvelle-Espagne, dans la ville d'Orizaba (près de Veracruz)⁴⁷¹. Il ne nous est cependant pas possible de déterminer s'il s'agit ou non de notre artiste. Le peu que nous savons de Francisco Agüera Bustamante est qu'il était un graveur particulièrement actif à l'époque de la parution de *La portentosa Vida de la Muerte*, après s'être fait connaître grâce à ses estampes religieuses, mais également ses cartes géographiques et travaux d'archéologie.

Dans *La portentosa Vida de la Muerte*, les gravures de Francisco Agüera Bustamante sont toutes accompagnées d'une référence biblique en latin⁴⁷², ce qui renforce la fonction de morale de l'ouvrage. Sur les 18, seulement deux ne représentent pas le personnage de la Mort, qui intervient toujours sous les traits d'un squelette anthropomorphe. Généralement, elles précèdent le chapitre⁴⁷³, et n'illustrent pas l'intégralité du récit de Bolaños, mais se contentent de figurer quelques scènes parmi les chapitres les plus marquants de l'œuvre. Par conséquent, nous n'analyserons pas les images d'Agüera Bustamante chronologiquement, dans l'ordre de la narration, mais nous extrairons les plus remarquables d'entre elles de l'ensemble de son contenu.

La première gravure est celle du frontispice (fig. 152). Nous y voyons une parfaite illustration de la Mort anthropomorphe en tant qu'entité omnipotente, digne de son statut de majesté : celle-ci triomphe, vêtue d'un manteau d'hermine et d'une couronne, et tenant à la main un sceptre. Son visage est grimaçant et traduit parfaitement le mélange d'effroi et de sarcasme développé par Bolaños dans son œuvre. Un détail attire notre attention : le squelette n'a aucune arme, ce qui signifie que sa simple présence lui donne son aspect terrifiant et dissuasif. La gravure mentionne le Livre de Judith (Jdt., 2 : 3) : « *Dixit : Cogitationem suam in eo esse, ut omnem terram suo subjugaret Imperio* » (« Il [Nabuchodonosor] leur dit que fa

⁴⁷¹ Vicente de CADENAS Y VICENT (dir.), *Hidalguía. La revista de genealogía, nobleza y armas*, publicación bimestrial, año VI, septiembre-octubre, 1958, n° 30, número extraordinario con motivo del congreso de la Asociación de Hidalgos, Madrid : Ediciones Hidalguía, p. 805.

⁴⁷² Pour les citations suivantes, nous utiliserons à nouveau *La Sainte Bible*, *op. cit.*, sauf mention contraire.

⁴⁷³ L'emplacement des gravures n'est pas le même en fonction des éditions de l'œuvre. Nous utiliserons, pour notre analyse, les images dans l'ordre de l'édition originelle de 1792, disponible à la Bibliothèque nationale du Mexique. Les illustrations seront tirées d'une édition facsimilaire de 1983. Cf. Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *La portentosa Vida de la Muerte: Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy Señora de la humana naturaleza, cuya célebre Historia encomienda à los Hombres de buen gusto*, fray Joaquin Bolaños, Predicador Apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de Maria Santísima de Guadalupe extramuros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Leon, México : Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, Calle de San Bernardo, 1792 ; Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *La portentosa Vida de la Muerte*, edición facsimilar, México : Instituto Nacional de Bellas Artes ; Tlhuapan : Premià, 1983. La pagination de l'édition facsimilaire de 1983 n'inclut pas toujours les gravures : par conséquent, nous noterons la page précédant ou suivant la gravure en fonction du chapitre auquel elle correspond.

pensée étoit d'affujettir à son empire toute la terre »⁴⁷⁴). L'idée de la Mort qui règne sur la terre entière est donc immédiatement présente dans l'œuvre. L'association avec Nabuchodonosor prend tout son sens, le roi de Babylone étant un instrument de la colère de Dieu pour châtier les impies. Bolaños fait donc de la Mort l'arme guidée par la main de Dieu, envoyée sur terre pour punir les égarés.

Nous pensons que l'illustration principale de *La portentosa Vida de la Muerte* a été inspirée à Francisco Agüera Bustamante par une gravure macabre du début du XVIII^e siècle et attribuée à Carel Allard, qui représente l'ouverture du tombeau de Vénus (fig. 153) : on peut y voir une Mort anthropomorphe et vraisemblablement liée à la déesse de la beauté, qui se tient en majesté devant son assistance, et tenant avec elle un panneau sur lequel est écrit « *vanitas* ». Agüera Bustamante a probablement été marqué par cette gravure dénonçant directement les vanités de ce monde, et faisant de la Mort un symbole analogue à Vénus. Ce parallèle renforce considérablement la suprématie du personnage de Bolaños : Vénus, étant l'allégorie de la jeunesse et de la beauté, incarne ces états non permanents qui sont fatalement amenés à être détruits et qui n'ont donc aucune valeur après notre passage sur terre, au même titre que l'amour auquel elle est associée. À l'inverse, la Parque est éternelle, et ne détourne aucun mortel du seul amour véritable, celui de Dieu.

⁴⁷⁴ *Sainte Bible en latin et en françois*, avec des notes littérales, critiques et historiques, des préfaces et des dissertations, tirées du Commentaire de Dom Augustin CALMET, abbé de Senones, de M^r l'abbé de Vence, & des Auteurs les plus célèbres ; pour faciliter l'intelligence de l'écriture-sainte (1^{re} éd. 1748-1750), 2nde éd. revue, corrigée et augmentée de diverses Notes et & Differtations nouvelles par Laurent-Étienne RONDET (éd.), Paris : Antoine Boudet, Imprimeur du Roi ; Avignon : François-Barthélémi Mérande, 1770, Tome Sixième, contenant Tobie, Judith, Esther, et Job, Jdt., 2 : 3, p. 288.

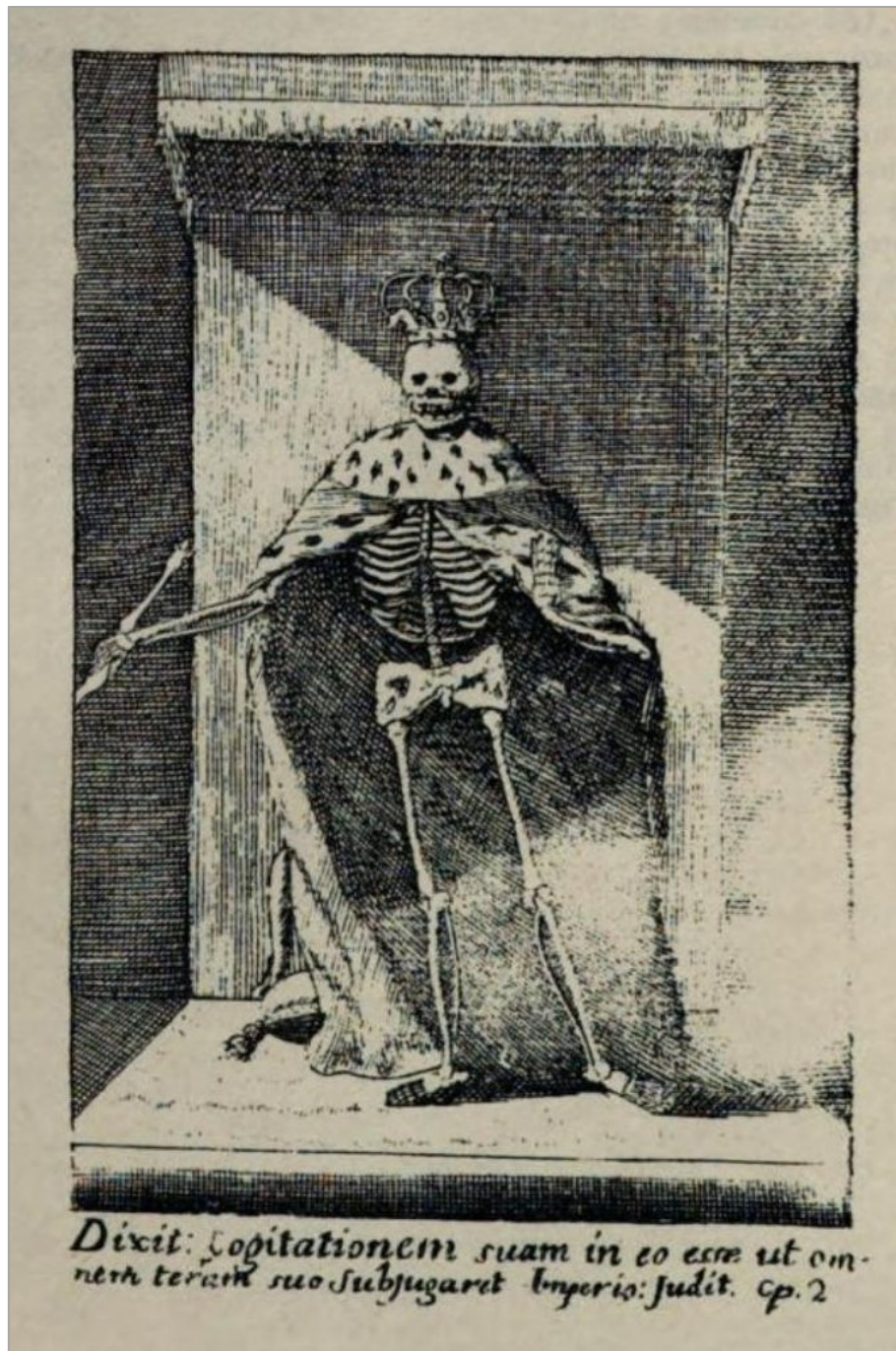


Figure 152 : Francisco AGÜERA BUSTAMANTE, « *Dixit: Cogitationem suam in eo esse, ut omnem terram suo subjugaret Imperio* », frontispice, in : Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *La portentosa Vida de la Muerte: Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy Señora de la humana naturaleza, cuya célebre Historia encomienda à los Hombres de buen gusto*, fray Joaquín Bolaños, Predicador Apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de Maria Santisima de Guadalupe extramuros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Leon, México : Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, Calle de San Bernardo, 1792, p. 9.



Figure 153 : Carel ALLARD (attribué à), *Het geopende graf van Venus*, 1707-1708, in : Abraham ALLARD, *'t Lust-Hof van Momus, Beplant met de voornaamste Gewassen van Mars in Europa, Een opgepronkt met Staat-kundige Zinnebeelden Des Tegenwoordigen Oorlogs (1701-1713)*, Parys : Louis de Lisdefleuri (au Monarque tombant), 1713, fol. 51.

La deuxième gravure (chapitre I, *Patria y padres de la Muerte*) représente le péché originel de la Genèse, et montre Adam et Ève proches de l'arbre de la connaissance du bien et du mal autour duquel s'entoure le serpent (fig. 154). À quelques pas du lieu de la faute d'Ève que l'on voit tendre la pomme de la connaissance à Adam malgré l'interdit divin, se tient la Mort imaginée comme un nouveau-né, dormant dans un berceau qui se trouve être un cercueil. La Mort est, tel que le présente Bolaños, l'enfant d'Adam et Ève venu au monde par le péché, comme l'indique le verset « *Per peccatum [sic] mors* », extrait de l'Épître de saint Paul aux Romains (Rom, 5 : 12)⁴⁷⁵. Ce concept est ancré dans la mentalité chrétienne, et nous le retrouvons déjà comme justification à l'origine du mal dans *La Dança general*. Il s'agit d'insister sur l'universalité de la faute, commune à l'humanité tout entière. L'historienne de l'art mexicain Griselda Gómez Pérez, autrice d'une étude importante sur l'œuvre de Francisco Agüera Bustamante, nous signale une analogie directe entre cette gravure et une représentation de la faute originelle, sur un retable des péchés capitaux de l'église de Santa Cruz, à Tlaxcala (fig. 155)⁴⁷⁶.

⁴⁷⁵ *La Sainte Bible, op. cit*, Ancien Testament, Ro. 5 : 12, p. 146.

⁴⁷⁶ GÓMEZ PÉREZ Griselda, *Estudio iconológico de los grabados de Francisco Agüera en el libro de Joaquín Bolaños, La portentosa Vida de la Muerte (Publicado originalmente en 1792)*, tesina para optar por el diploma de la Especialidad en Historia del Arte Mexicano (asesora Dra. María Isabel Martínez Cadena, sinodales Dr. Alejandro Galván Arellano, y Dr. Jesús Villar Rubio), San Luis Potosí : Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Facultad del Habitat (Instituto de Investigación y Posgrado, Especialidad en Historia del Arte Mexicano), 2005, p. 24.



Figure 154 : Francisco AGÜERA BUSTAMANTE, « *Per peccatum mors* », cap. I, *Patria y padres de la Muerte*, in : Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *La portentosa Vida de la Muerte: Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy Señora de la humana naturaleza, cuya célebre Historia encomienda à los Hombres de buen gusto*, fray Joaquin Bolaños, Predicador Apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de Maria Santisima de Guadalupe extramuros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Leon, México : Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, Calle de San Bernardo, 1792, p. 1.



Figure 155 : Adam et Ève, retable des péchés capitaux, paroisse de la Sainte Croix, Tlaxcala de Xicoténcatl, Tlaxcala, 1735.

L'idée de l'origine « familiale » de la Mort se prolonge avec la troisième gravure (chapitre IV) qui montre cette dernière accompagnée de sa « grand-mère » lui tenant la main (fig. 156). Cette illustration d'Agüera Bustamante attirera particulièrement notre attention, car elle renforce considérablement l'anthropomorphisation de la Mort de Bolaños, en ce qu'il la dote de caractéristiques totalement enfantines : dans *La portentosa Vida de la Muerte*, la Mort elle-même a eu une enfance, telle que nous la voyons dans cette gravure, jeune et chérie par sa grand-mère, une femme symbolisant la concupiscence. Le titre « *Concupiscentia cum conceperit parit peccatum, peccatum vero generat mortem* » renvoie à l'Épître catholique de saint Jacques (Ja., 1 : 15) : « Puis la convoitise, lorsqu'elle a conçu, enfante le péché ; et le péché, étant

consommé, produit la mort »⁴⁷⁷. Ce verset insiste sur la nécessité chrétienne de s'éloigner des biens terrestres, thème omniprésent dans *La portentosa Vida de la Muerte*. Le fait que la « grand-mère » de la Mort soit une vieille femme souligne à nouveau la futilité du temps terrestre.



Figure 156 : Francisco AGÜERA BUSTAMANTE, « *Concupiscentia cum conceperit parit peccatum, peccatum vero generat mortem* », cap. IV, *Se da razón quien fue la abuela de la Muerte*, in : Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *La portentosa Vida de la Muerte: Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy Señora de la humana naturaleza, cuya célebre Historia encomienda à los Hombres de buen gusto*, fray Joaquín Bolaños, Predicador Apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de Maria Santisima de Guadalupe extramuros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Leon, México : Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, Calle de San Bernardo, 1792, p. 23.

⁴⁷⁷ *La Sainte Bible*, op. cit, Nouveau Testament, Ja., 1 : 15, p. 117.

Suivant le cours de l'existence de la Mort, Agüera Bustamante évoque également le mariage de la Parque avec un gentilhomme symbolisant à lui seul la gent masculine (fig. 157), dans la quatrième gravure (chapitre VII). L'homme a toutes les caractéristiques du noble *novohispano*, et sa seule apparence indique son rang social. Alors que la Mort lui tend la main en signe d'union, l'homme pose sa main gauche sur son cœur, preuve de justesse et d'honnêteté : il sait à quoi il s'engage en se mariant à la Parque, de la même manière que le reste de l'humanité.



Figure 157 : Francisco AGÜERA BUSTAMANTE, « *Percusimus fœdus cum morte* », cap. VII, *Celebra la Muerte una especie de contrato matrimonial y engaña traidoramente a sus maridos*, in : Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *La portentosa Vida de la Muerte: Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy Señora de la humana naturaleza, cuya célebre Historia encomienda à los Hombres de buen gusto*, fray Joaquin Bolaños, Predicador Apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de Maria Santísima de Guadalupe extramuros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Leon, México : Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, Calle de San Bernardo, 1792, p. 43.

L'auteur de *La portentosa Vida de la Muerte* veut nous faire comprendre, dans ce chapitre, que nous sommes tous les époux de la Mort, que chacun doit l'accepter comme compagne lorsqu'il vient sur cette terre. Ce sacrement est célébré par le diable, à l'apparence repoussante : il est doté de cornes, ses ailes sont celles d'une chauve-souris, ses pattes celles d'un bouc, et sa queue est pareille à celle d'un rat. Le titre est un passage du Livre d'Ésaïe (28 : 15), « *Percusimus [sic] fœdus cum morte* » (« Nous avons fait un pacte avec la mort »⁴⁷⁸). Dans ce livre (28 : 14-15), Ésaïe, en tant que messager de Dieu à Jérusalem, insiste sur la toute-puissance du Seigneur, ainsi que sur le Jugement :

14. Écoutez donc la parole de l'Éternel, moqueurs, Vous qui dominez sur ce peuple de Jérusalem !

15. Vous dites : nous avons fait une alliance avec la mort, Nous avons fait un pacte avec le séjour des morts ; Quand le fléau débordé passera, il ne nous atteindra pas, Car nous avons la fausseté pour refuge et le mensonge pour abri.⁴⁷⁹

Ainsi, alors que la gravure représente cette alliance des hommes avec la Mort et le diable, nous pouvons légitimement nous demander si Bolaños a confié la création de ces illustrations au graveur en lui demandant de se baser sur des fragments précis de la Bible, et non sur son œuvre littéraire en particulier. À moins que ce ne soit Francisco Agüera Bustamante qui aurait jugé nécessaire d'introduire ces références comme légendes des gravures afin que les futurs lecteurs puissent comprendre la fonction moralisatrice de l'œuvre franciscaine sans risquer de se tromper sur la nature du texte ou des illustrations de *La portentosa Vida de la Muerte*. Quoiqu'il en soit, ces légendes tiennent clairement lieu d'amplification de l'avertissement lancé par le frère franciscain à l'attention des chrétiens de Nouvelle-Espagne.

Une autre gravure (la cinquième, au chapitre VIII) nous offre des réminiscences des Danses de la mort littéraires, en particulier *Las Cortes de la Muerte* de Carvajal (fig. 158). Nous la considérons comme la meilleure illustration existante de ce que à quoi pourrait ressembler la Cour de la Mort, allégorie macabre que nous connaissons depuis *La Dança general*. Nous voyons la Parque dans des appartements luxueux, probablement à l'intérieur d'un palais. Son attitude la montre en train de prononcer un discours, suggérant qu'elle se tient devant son assistance. Face à elle se tient le diable, entouré d'une femme et d'un homme. Se référant au contenu du chapitre, Griselda Gómez Pérez estime que ce dernier n'est autre que le personnage

⁴⁷⁸ *La Sainte Bible, op. cit.*, Ancien Testament, És., 28 : 15, p. 578

⁴⁷⁹ *Ibid.*, És., 28 : 14-15.

de l'appétit⁴⁸⁰ : nous réfuterons cette hypothèse, pour deux raisons : la première, est qu'il est fort probable qu'Agüera Bustamante eût dépeint ce personnage de manière grotesque, avec les attributs qui le caractérisent, à savoir la gourmandise. Enfin, nous avons à présent acquis que le graveur ne travaillait vraisemblablement pas uniquement avec le texte de Bolaños, mais qu'il s'appuyait avant tout sur un support biblique. Ici, la citation provient du Second Livre de Samuel (II S., 16 : 20) : « *Inite consilium quid agere debeamus* » (« Consultez ensemble ; qu'avons-nous à faire ? »⁴⁸¹). Cette référence au règne de David illustre parfaitement le contenu de *La portentosa Vida de la Muerte* : Dieu sera bon avec ceux qui lui sont fidèles, et intransigeant avec ceux qui ne respectent pas ses commandements.

Nous occulterons quelques gravures de moindre importance pour analyser la neuvième (chapitre XVIII), que nous considérons comme un « *anti-ars moriendi* » (fig. 159). La scène montre la Mort debout sur le lit d'un moribond. Arrivant manifestement à la fin d'une douloureuse agonie, la position de son corps exprime ses derniers instants : d'un côté, son bras gauche est raide et totalement tendu ; de l'autre, la Mort semble agir avec force pour s'emparer de sa main droite. Ces mouvements montrent le dénouement d'une lutte physique de l'homme refusant de quitter ce monde, probablement par peur de la mauvaise mort qui l'attend. Car face à lui, une créature infernale crache d'épouvantables flammes vers son lit. Avec cette gravure, le lecteur est doublement averti de l'horreur des châtiments de l'enfer qui l'attendent immédiatement après la fin de sa vie sur terre. Le titre fait référence au Premier Livre des Maccabées (1 M., 6 : 12) : « *Nunc vero reminiscor malorum, quae feci* » (« Je me souviens à présent des maux que j'ai faits »⁴⁸²), sont des paroles prononcées par le roi Antiochos Épiphane sur le point de mourir, dans un chapitre qui traite de la tristesse des derniers instants de la vie. La gravure explicite que propose Agüera Bustamante reprend les codes esthétiques des *artes moriendi*, à savoir l'image du moribond alité en lutte avec la mort, mais ne propose aucune solution au spectateur qui n'a d'autre choix que d'accepter l'horreur de la mauvaise mort qui surprend celui qui se remémore les péchés qu'il a commis, malheureusement bien trop tard.

⁴⁸⁰ Griselda GÓMEZ PÉREZ, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁸¹ *La Sainte Bible, op. cit.*, Ancien Testament, II S., 20 : 16, p. 270.

⁴⁸² *Sainte Bible en latin et françois, op. cit.*, Tome Douzième, contenant les II Livres Canoniques des Maccabées ; avec un supplément aux notes sur les Prophètes, & un appendix sur les Livres Apocryphes d'Esdras & des Maccabées, & sur l'Histoire des Juifs, 1772, 1 M., 6 : 12, p. 591.

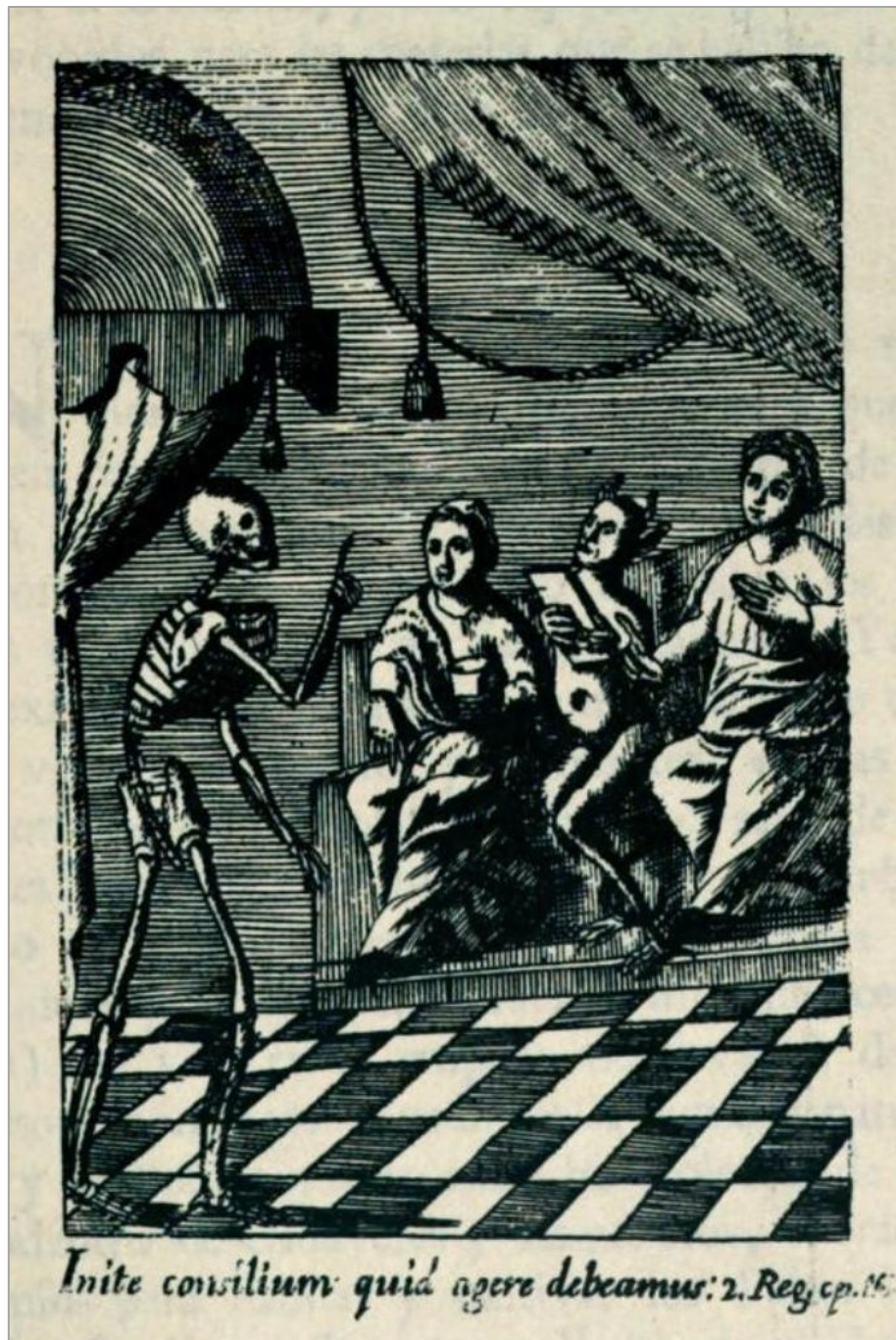


Figure 158 : Francisco AGÜERA BUSTAMANTE, « *Inite consilium quid agere debeamus* », cap. VIII, *Celebra la Muerte un conciliábulo para deliberar sobre la materia de poblar cuanto antes las colonias de la Tierra adentro*, in : Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *La portentosa Vida de la Muerte: Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy Señora de la humana naturaleza, cuya célebre Historia encomienda à los Hombres de buen gusto*, fray Joaquin Bolaños, Predicador Apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de Maria Santisima de Guadalupe extramuros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Leon, México : Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, Calle de San Bernardo, 1792, p. 48.



Figure 159 : Francisco AGÜERA BUSTAMANTE, « *Nunc vero reminiscor malorum, quae feci* », cap. XVIII, *Se viste la Muerte de distinto ropaje para presentarse a la cabecera de un pecador envejecido en sus culpas*, in : Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *La portentosa Vida de la Muerte: Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy Señora de la humana naturaleza, cuya célebre Historia encomienda à los Hombres de buen gusto*, fray Joaquin Bolaños, Predicador Apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de Maria Santisima de Guadalupe extramuros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Leon, México : Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, Calle de San Bernardo, 1792, p. 121.

La dimension de « messagère de Dieu » attribuée à la Mort est rappelée par la dixième gravure (chapitre XX) : dans un paysage maritime, on la voit agenouillée en signe de soumission à Dieu, symbolisé par l'œil de la Providence qui se dresse dans les cieux (fig. 160). Aux côtés du squelette sont déposés une couronne et un sceptre : cette attitude fait de l'Impératrice des Tombeaux la servante dévouée du Tout-puissant, née pour exécuter ses ordres sur terre, qu'elle reçoit des cieux. Le titre est un extrait du Livre de Judith (Jdt., 9 : 17) : « *Exaudi me miseram deprecantem* » (« Exaucez-moi ; exaucez celle qui a recours à vous dans la misère »⁴⁸³), reprenant les paroles que l'héroïne juive adresse au « Dieu des cieux, créateur des eaux, Seigneur de toute créature »⁴⁸⁴. Nous pensons que cette figure symbolise le rôle de la Mort, désespérée par la perte de foi du peuple *novohispano*, à l'instar du peuple juif que Judith rassemble autour d'elle.

La première illustration apocalyptique de Francisco Agüera Bustamante est la douzième gravure (chapitre XXVI). L'artiste dépeint un champ de bataille avec la figure de la Mort cavalière (fig. 161), portant un étendard bien qu'aucune inscription n'y soit visible. Cette scène fait directement référence aux Quatre Cavaliers de l'*Apocalypse*, dont le dernier est annoncé par le verset (Ap., 6 : 8) : « *Ecce equus pallidus : et qui sedebat super eum, nomen illi mors* » (« Parut un cheval d'une couleur pâle ; Celui qui le montait se nommait la mort »⁴⁸⁵). L'image représente parfaitement la suite du verset : « Et le séjour des morts l'accompagnait. Le pouvoir leur fut donné sur le quart de la terre, pour faire périr les hommes par l'épée, par la famine, par la mortalité, et par les bêtes sauvages de la terre »⁴⁸⁶. Le paysage en fond montre la désolation qui commence à gagner la terre, sur le point de connaître la fin des temps. Ici, la dimension guerrière de la Mort est particulièrement explicite, Agüera Bustamante reprenant probablement des canons esthétiques déjà connus depuis l'époque médiévale. Nous penserons en particulier aux représentations du séjour des morts dans les enluminures des *Beatus* qui apparaît sous la forme de diables en armure ou d'êtres monstrueux à la peau sombre⁴⁸⁷. Ainsi, alors que nous aurions pu penser qu'il symbolisait l'humanité tout entière, nous considérons que le cavalier présent dans cette gravure est un membre de l'armée de la Mort, au même titre que le soldat tourné vers elle, comme s'il attendait ses ordres. En effet, l'origine infernale du fantassin est trahie par sa queue fourchue.

⁴⁸³ *Sainte Bible en latin et françois, op. cit.*, Tome Sixième, *op. cit.*, Jdt., 9 : 17, p. 320-321.

⁴⁸⁴ *Ibid.*

⁴⁸⁵ *La Sainte Bible, op. cit.*, Nouveau Testament, Ap., 6 : 8, p. 236.

⁴⁸⁶ *Ibid.*

⁴⁸⁷ Cf. *supra*, figs. 5 et 6 de notre première partie.



Figure 160 : Francisco AGÜERA BUSTAMANTE, « *Exaudi me miseram deprecantem* », cap. XX, *Memorial que presenta la Muerte al Rey de los cielos, quejándose de la ingratitud de los hombres*, in : Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *La portentosa Vida de la Muerte: Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy Señora de la humana naturaleza, cuya célebre Historia encomienda à los Hombres de buen gusto*, fray Joaquín Bolaños, Predicador Apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de Maria Santísima de Guadalupe extramuros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Leon, México : Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, Calle de San Bernardo, 1792, p. 128.



Figure 161 : Francisco AGÜERA BUSTAMANTE, « *Ecce equus pallidus : et qui sedebat super eum, nomen illi mors* », cap. XXVI, *Sale la Muerte a dar una batalla campal a los mortales, según que la vio San Juan en su Apocalipsis*, in : Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *La portentosa Vida de la Muerte: Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy Señora de la humana naturaleza, cuya célebre Historia encomienda à los Hombres de buen gusto*, fray Joaquin Bolaños, Predicador Apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de Maria Santisima de Guadalupe extramuros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Leon, México : Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, Calle de San Bernardo, 1792, p. 170.

La quatorzième gravure reprend l'idée de la Mort démolissant une tour (fig. 162), symbole déjà présent dans les peintures des catafalques de Toluca et de Taxco. Ici, le texte de Bolaños (chapitre XXXII) évoque la tour de Babel. Chez Agüera Bustamante, la tour renversée renvoie à un chapitre du Livre de Job décrivant le Léviathan (Job 40 : 28) : « Voici, on est trompé dans son attente ; À son seul aspect n'est-on pas terrassé ? »⁴⁸⁸. La tour renversée est une allégorie présente dans le chapitre XXXII : elle représente les vains espoirs d'un jeune homme religieux fantasque appelé Junior et que la Mort emporte⁴⁸⁹. Nous comprenons ainsi que Francisco Agüera Bustamante pouvait adapter librement une référence sainte par rapport au texte de *La portentosa Vida de la Muerte*, citant Job alors que l'image représente un autre passage de la Bible. À nouveau, nous pouvons penser que Joaquín Bolaños décidait des titres des gravures ou du moins, de certaines d'entre elles. Toutefois, il est également possible qu'Agüera Bustamante ou même l'éditeur eût été en charge de cette sélection.

L'autre gravure faisant écho à des thèmes déjà aperçus est la quinzième de l'œuvre (chapitre XXIV). Elle nous montre la Mort accompagnée de ses « ambassadeurs » (comme les nomme Bolaños dans le récit), tirant des boulets de canon sur la maison d'une « *dama de esta América* »⁴⁹⁰ (fig. 163). Cette allégorie était déjà présente sur le catafalque de Toluca. La référence est faite au Livre de Jérémie (Jé., 9 : 21)⁴⁹¹, « *Ascendit mors per fenestras nostras* », dans un passage soulignant l'universalité de la mort :

20. Femmes, écoutez la parole de l'Éternel, Et que votre oreille saisisse ce que dit sa bouche !
Apprenez à vos filles des chants lugubres, Enseignez-vous des plaintes les unes aux autres !

21. Car la mort est montée par nos fenêtres, Elle a pénétré dans nos palais ; Elle extermine les enfants dans la rue, Les jeunes gens sur les places.

22. Dis : Ainsi parle l'Éternel : Les cadavres des hommes tomberont Comme du fumier sur les champs, Comme tombe derrière le moissonneur une gerbe Que personne ne ramasse.⁴⁹²

Dans cette gravure, ce n'est pas la Mort elle-même qui pénètre dans la maison, mais les conséquences de son pouvoir infini (symbolisé par le canon). La figure féminine, représentant sans aucun doute possible la noblesse de Nouvelle-Espagne, incarne la vanité : ses attributs (l'éventail et la robe) signifiant la hauteur de son rang social, pourtant impuissant face à la réalité de la mort. En représentant une scène de balcon (symbole de l'amour courtois), le graveur

⁴⁸⁸ *La Sainte Bible, op. cit.*, Ancien Testament, Job 40 : 28, p. 444.

⁴⁸⁹ Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *op. cit.* (2015), cap. XXXII, p. 203.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, cap. XXXIV, p. 209.

⁴⁹¹ *La Sainte Bible, op. cit.*, Ancien Testament, Jé., 9 : 21, p. 624.

⁴⁹² *Ibid.*, Jé., 9 : 20-22.

utilise un poncif galant pour illustrer la futilité de l'amour humain, qui éloigne de l'amour de Dieu : ce n'est pas l'amant qui se présente sous la fenêtre de la dame, mais bien la Mort, rappelant la nécessité de se préparer à la mort et de ne jamais se détourner du droit chemin. La citation tirée du Livre de Jérémie, présentant la mort montant par les fenêtres, intensifie la surprise et la violence de la scène.



Figure 162 : Francisco AGÜERA BUSTAMANTE, « *Spes ejus frustrabitur, et videntibus cunctis precipitabitur* », cap. XXXII, *Echa la Muerte por tierra una elevada torre de vanas esperanzas que había fabricado en su pecho un joven bizarro llamado Junior*, in : Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *La portentosa Vida de la Muerte: Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy Señora de la humana naturaleza, cuya célebre Historia encomienda à los Hombres de buen gusto*, fray Joaquín Bolaños, Predicador Apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de Maria Santisima de Guadalupe extramuros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Leon, México : Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, Calle de San Bernardo, 1792, p. 204.



Figure 163 : Francisco AGÜERA BUSTAMANTE, « *Ascendit mors per fenestras nostras* », cap. XXXIV, *La Muerte pone sitio a una dama de esta América y, por asalto, le gana la plaza del corazón*, in : Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *La portentosa Vida de la Muerte: Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy Señora de la humana naturaleza, cuya célebre Historia encomienda à los Hombres de buen gusto*, fray Joaquín Bolaños, Predicador Apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de Maria Santísima de Guadalupe extramuros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Leon, México : Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, Calle de San Bernardo, 1792, p. 216.

Après l'analyse de ces deux gravures, et en prenant en compte l'époque de création de *La portentosa Vida de la Muerte*, nous pouvons affirmer que Francisco Agüera Bustamante a connu les thèmes présents dans l'iconographie funéraire de Nouvelle-Espagne. La quatorzième gravure montre une certaine analogie avec le catafalque de Santa Prisca : si rien n'indique que l'illustrateur a été en contact avec les œuvres funéraires de Taxco ou de Toluca, il est tout à fait envisageable qu'il se soit inspiré d'un thème iconographique populaire à l'époque, celui-ci pouvant également avoir servi de support aux deux catafalques que nous avons étudiés.

La portentosa Vida de la Muerte contient également la « réalité » d'une apparition nocturne de la Mort avec sa seizième gravure (chapitre XXVI), figurant les derniers instants du frère Antonio Linaz⁴⁹³ (fig. 164). On y voit le squelette faire irruption de manière impromptue chez le Franciscain effrayé, brandissant une torche avec laquelle il s'enflamme le bras droit. La flamme symbolise les dernières lueurs de vie chez la personne que vient chercher cette Mort nocturne. Le titre est à nouveau tiré du Livre de Job (Job 4 : 13-14) : « *In horrore visionis nocturnæ, pavor tenuit me* ». Le passage est particulièrement saisissant :

13. Au moment où les visions de la nuit agitent la pensée, Quand les hommes sont livrés à un profond sommeil,
14. Je fus saisi de frayeur et d'épouvante, Et tous mes os tremblèrent.
15. Un esprit passa près de moi. Tous mes cheveux se hérissèrent.
16. Une figure d'un aspect inconnu était devant mes yeux. Et j'entendis une voix qui murmurait doucement :
17. L'homme serait-il juste devant Dieu ? Serait-il pur devant celui qui l'a fait ?
18. Si Dieu n'a pas confiance en ses serviteurs, S'il trouve de la folie chez ses anges,
19. Combien plus chez ceux qui habitent des maisons d'argile, Qui tirent leur origine de la poussière, Et qui peuvent être écrasés comme un vermisseau !
20. Du matin au soir ils sont brisés, Ils périssent pour toujours, et nul n'y prend garde ;
21. Le fil de leur vie est coupé, Ils meurent, et ils n'ont pas acquis la sagesse.⁴⁹⁴

La gravure insiste autant sur l'angoisse intime de la mort que sur les cauchemars qu'elle peut susciter, alors que l'extrait de Job illustre la mort de chacun, commandée par un Dieu vengeur. C'est à la lumière de cet extrait que nous pouvons arguer que les citations bibliques de Bolaños fonctionnent comme des renvois à des passages clés de la Bible, conçus soit pour le lecteur érudit, soit pour l'auteur lui-même, comme des rappels mnémotechniques pour le choix des versets les plus persuasifs au moment de prédiquer.

⁴⁹³ Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *op. cit* (2015), cap. XXXVI, *Correo del otro mundo enviado por la Muerte a la ciudad de Celaya*, p. 219-220 (cf. notes de Trinidad Barrera sur Père Antonio Linaz de Jesús María – 1635-1693 : notes de bas de page 564).

⁴⁹⁴ *La Sainte Bible, op. cit*, Ancien Testament, Job 4 : 13-21, p. 420.



Figure 164 : Francisco AGÜERA BUSTAMANTE, « *In horrore visionis nocturnæ, pavor tenuit me* », cap. XXXVI, *La Muerte pone sitio a una dama de esta América y, por asalto, le gana la plaza del corazón*, in : Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *La portentosa Vida de la Muerte: Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy Señora de la humana naturaleza, cuya célebre Historia encomienda à los Hombres de buen gusto*, fray Joaquín Bolaños, Predicador Apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de Maria Santísima de Guadalupe extramuros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Leon, México : Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, Calle de San Bernardo, 1792, p. 228.

Les visions apocalyptiques de Bolaños sont également illustrées par Bustamante au chapitre XXXVIII, qui narre le Jugement dernier (fig. 165). Dans cette dix-septième gravure, nous pouvons voir la Mort s'échapper des hommes qui la poursuivent en vain. Sa fuite se fait avec vitesse, à mesure que les défunts commencent à se lever de leurs tombeaux. La scène donne une impression de vitesse provoquée par la Parque en fuite, comme si elle incarnait également le temps qui file, et qui s'apprête à s'arrêter avant l'apocalypse. Le titre évoque les visions de saint Jean (Ap., 9 : 6) : « *Desiderabunt mori, et mors fugiet ab eis* » (« Ils désireront mourir, et la mort fuira loin d'eux »⁴⁹⁵). Ce verset souligne le fait que la Mort est la première décisionnaire de sa mission, bien que guidée par Dieu ; les hommes ne pourront aucunement la contrôler, et celle-ci leur échappera de la même manière que le temps qui passe.

La dernière gravure (chapitre LX) montre la Mort *in articulo mortis* dans son cercueil (fig. 166), sonnant le glas du règne terrestre de l'Impératrice des Tombeaux. Elle a rendu les armes après le Jugement final, celles-ci étant désormais accrochées au mur – dessinant la forme curieuse d'une araignée, symbole du temps et de la fragilité : une fois vaincue, la Mort n'inspire plus aucune crainte. Au pied du cercueil, un sablier entièrement vidé git sur le sol. Ainsi se termine la biographie iconographique de la messagère de Dieu, avec une citation du Premier Livre des Maccabées qui évoque Alexandre le Grand : « *Decidit lectum, et cognovit quia moreretur* » (« Il tomba malade, & il connut qu'il devait mourir »⁴⁹⁶). L'analogie avec Alexandre n'est pas anodine, hissant la Mort au même rang de conquérant que l'empereur. Aussi Bustamante mit-il en lumière l'ultime paradoxe de l'histoire de l'humanité : la Mort elle-même doit mourir, et c'est une décision de Dieu, comme le rappelle le symbole de la trompette de la fin des temps⁴⁹⁷.

⁴⁹⁵ *La Sainte Bible, op. cit.*, Nouveau Testament, Ap., 9 : 6 p. 238.

⁴⁹⁶ *Sainte Bible en latin et français, op. cit.*, Tome Douzième, *op. cit.*, 1 M., 1 : 6, p. 537.

⁴⁹⁷ Précisons que nous ne connaissons pas d'autre représentation d'une Mort anthropomorphe défunte.



Figure 165 : Francisco AGÜERA BUSTAMANTE, « *Desiderabunt mori, et mors fugiet ab eis* », cap. XXXVIII, *Se asomará la Muerte por la ventana de un sepulcro para ver el día del Juicio y se dice lo que sucederá entonces a la Muerte y a los mortales*, in : Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *La portentosa Vida de la Muerte: Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy Señora de la humana naturaleza, cuya célebre Historia encomienda à los Hombres de buen gusto*, fray Joaquin Bolaños, Predicador Apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de Maria Santisima de Guadalupe extramuros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Leon, México : Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, Calle de San Bernardo, 1792, p. 243.

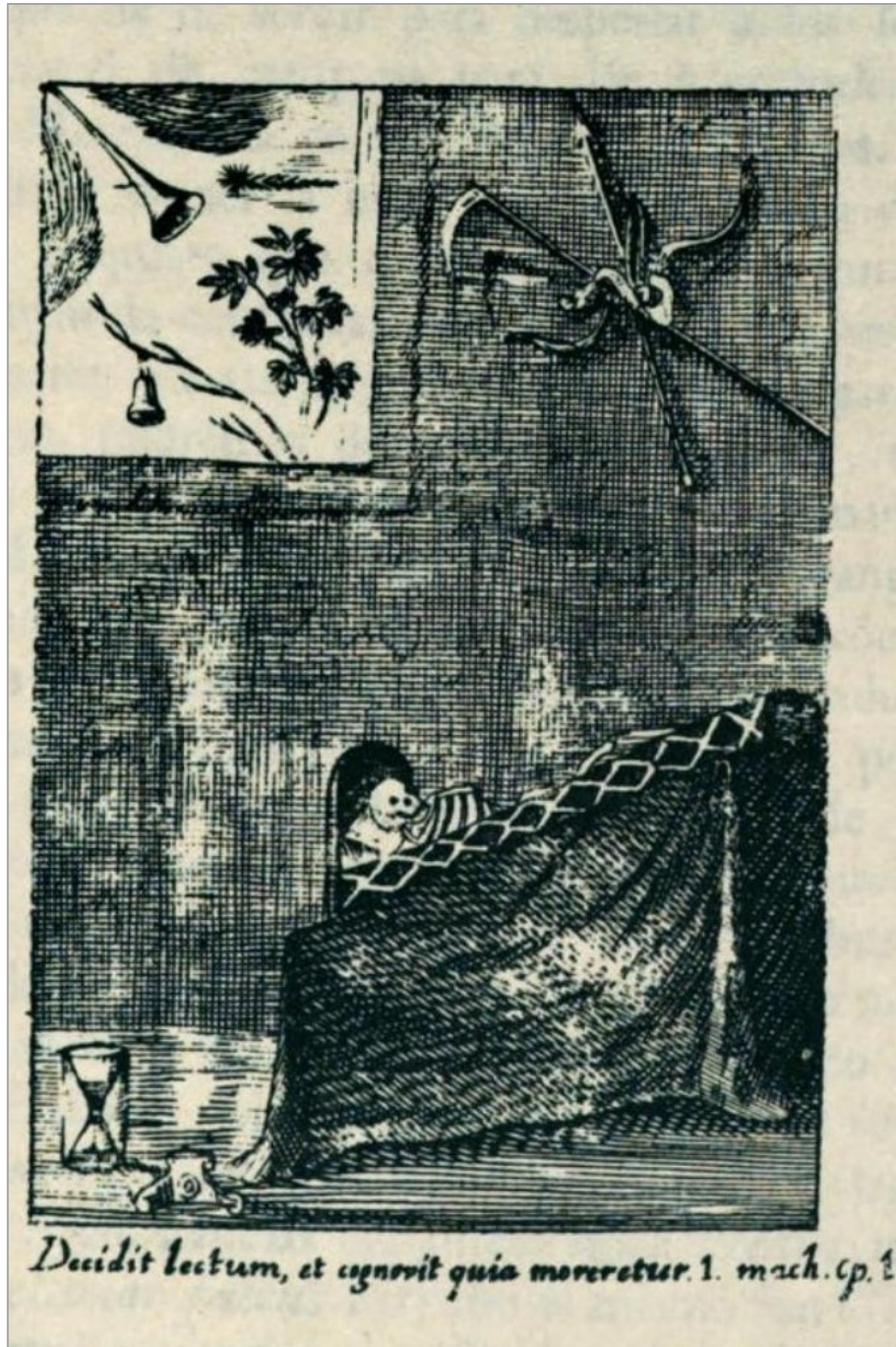


Figure 166 : Francisco AGÜERA BUSTAMANTE, « *Decidit lectum, et cognovit quia moreretur* », cap. XL, *Senectud de la Muerte y principio de sus agonías*, in : Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *La portentosa Vida de la Muerte: Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy Señora de la humana naturaleza, cuya célebre Historia encomienda à los Hombres de buen gusto*, fray Joaquín Bolaños, Predicador Apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de Maria Santisima de Guadalupe extramuros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Leon, México : Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, Calle de San Bernardo, 1792, p. 254.

En conclusion de cette analyse iconographique, nous considérerons le travail de Francisco Agüera Bustamante comme un support remarquable au récit baroque de Bolaños, mais également comme une forme de commentaire illustré de la Bible, sous le prisme de la mort. Les gravures reprennent des passages très divers du Livre, aussi bien de l’Ancien que du Nouveau Testament, et mettent simultanément en image l’œuvre de Bolaños et la Bible. Ce procédé permet à *La portentosa Vida de la Muerte* de s’approcher davantage d’un ouvrage sacré. La dimension morale et prédicatrice de l’œuvre se retrouve alors magnifiée par les gravures d’Agüera Bustamante à la fois complément et fondation du texte, avec la pensée qu’une image peut valoir mille mots pour celui qui la contemplerait.

Par ailleurs, nous considérons le contenu iconographique de *La portentosa Vida de la Muerte* comme le paroxysme de l’art populaire *novohispano* au service du sacré, problématique que nous avons soulevée dans le chapitre précédent. Et cette trace laissée par Francisco Agüera Bustamante, avec son trait aussi poétique que satirique, sera le socle de la gravure populaire mexicaine du siècle suivant, faisant de la Mort un personnage national.

3.5. Héritage et transmission de la Danse macabre

Il nous reste à déterminer, en guise de conclusion, si nous pouvons considérer cet ouvrage unique et déconcertant que constitue *La portentosa Vida de la Muerte* comme une Danse macabre. Comme nous l’avons vu, l’œuvre magistrale en comporte des caractéristiques, à commencer par la juxtaposition du texte et de l’image, tous deux orientés vers la réflexion individuelle et collective sur le trépas. Certes, cette configuration n’est pas totalement nécessaire pour que l’on puisse parler de Danse macabre à proprement parler (le texte ou bien l’image pouvant représenter individuellement le courant), l’analyse de l’œuvre de Joaquín Bolaños nous permet de déceler un héritage et une transmission directe de la littérature de mort jusque dans le manifeste de prédication franciscain.

Ainsi, nous pensons que l’influence des Danses littéraires hispaniques sur le récit de Bolaños n’est plus à faire. De nombreuses références aux œuvres fondatrices du genre se trouvent dans le texte. En effet, dès le chapitre III, tous les membres de la société sont appelés à recevoir leur sentence de la part de l’Impératrice des Tombeaux, de la même manière que

dans les Danses macabres littéraires. Bien qu'elle ne les convie pas à la première personne (comme dans *La Dança general* ou *Las Cortes de la Muerte*), la Mort prépare le même type d'assemblée universelle, sollicitant ainsi « *los ricos y los poderosos del mundo* », « *las damas de nuestros infelices tiempos* », puis « *los prelados eclesiásticos, los jueces seculares y todos los superiores que fueren jefes de la república* », et enfin « *todos los mundanos y los carnales del siglo esclavizados de su misma sensualidad y tiranizados de su propio apetito* »⁴⁹⁸.

Nous pouvons voir que la Parque ne formule pas d'invitations aussi nominatives et personnelles que dans la tradition médiévale ; de plus, l'appel se fait à la troisième personne, et non avec une menace directe. Cependant, suivant le même héritage macabre littéraire, la Mort non plus n'épargne personne, et l'auteur insiste sur cette pensée égalisatrice et universelle.

Au chapitre V, la Mort émet un message similaire, mais cette fois à la première personne, « *a todos mis vasallos descendientes de Adán, estantes y habitantes en mis dominios [...], a todos los hombres que se visten de carne y sangre de cualesquiera estado y condición que sean* »⁴⁹⁹, pour leur annoncer qu'ils doivent payer le tribut de leur propre vie, « *que es el único manjar con que se alimenta mi flaqueza y el único platillo que se administra en mi mesa* »⁵⁰⁰. Nous pouvons constater une certaine volonté parodique de la part de Bolaños, comme s'il tournait en dérision la forme d'un thème ancien, n'en gardant que l'essence prédicatrice. La convocation collective sociale de la tradition macabre est amplifiée quelques lignes plus loin :

« *Sin que de esta ley y forzoso tributo pueda eximirse ni el esplendor soberano de la tiara pontificia que ocupa la silla de San Pedro, ni la púrpura cardenalicia colocada en la clase de las mayores eminencias, ni las mitras más respetables por su altísima dignidad, ni el sacerdocio de Aarón por su sagrado y supremo carácter ni los doctores por su borlas, ni los letrados por su sabiduría, ni los médicos con todo su conato y con todos sus aforismos, ni el emperador más augusto, ni el César más esclarecido, ni el rey más poderoso, ni los ministros más condecorados por su privanza y valimiento, ni los mayores potentados del orbe, sean condes, duques o marqueses, o sean del grado o jerarquía que se fueren, aunque gocen de otros títulos honoríficos; ni los abogados por sus leyes, ni los teólogos por sus discursos, ni los ricos por sus riquezas porque este general decreto comprehende a todos aquellos que tienen impreso el sello de la mortalidad.* »⁵⁰¹

Il n'y a plus de doute sur le fait que la Mort, par son décret funeste, s'adresse à toutes les strates de la société. En revanche, un point précis mérite notre attention, à la lecture de

⁴⁹⁸ Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *op. cit* (2015), cap. III, p. 50-51.

⁴⁹⁹ *Ibid*, cap. V, p. 61.

⁵⁰⁰ *Ibid*.

⁵⁰¹ *Ibid*, p. 62.

l'extrait *supra* : il ne s'agit pas, ici, de toute la population *novohispana* qui serait convoquée par la Parque, mais bien la noblesse. Même si le personnage s'adresse à tous les mortels, il ne cite pas explicitement les catégories les plus basses du peuple. En l'occurrence, nous pensons que la Mort dresse la liste de tous ceux qui, par leur rang social ou leur fonction, sont amenés à pécher par vanité ou acédie. Nous noterons également l'absence du clergé régulier, ce qui nous semblera être une marque de solidarité envers les autres Ordres religieux de la part du frère franciscain Joaquín Bolaños.

D'autres références aux œuvres macabres littéraires se glissent çà et là dans le récit. Ainsi, au chapitre VI, lorsque la Mort prend possession de son empire, il est dit qu'après le premier crime commis par les hommes, elle laisse Caïn « *metido entre la danza* »⁵⁰². N'oublions pas que le terme de « danse » est une métaphore lointaine pour désigner la mort, plus précisément la mortalité. Nous considérerons qu'il s'agit, ici, de la marque d'une influence des œuvres médiévales sur le texte de Bolaños, lequel aurait repris sciemment ou inconsciemment l'allégorie littéraire.

De même, lorsque la Mort organise son premier conciliabule au chapitre VIII, son organisation sous forme de « *corte* »⁵⁰³ nous paraît être une allusion à la pièce de Carvajal. Une mention aux personnages grotesques du Siècle d'or, la Chair, le Monde et Satan est faite au chapitre XII⁵⁰⁴, même si nous avons vu que l'association de ces trois comparses maléfiques était entrée dans la tradition théâtrale hispanique moderne. L'image de la Mort comme juge se retrouve au chapitre XXIX lorsqu'elle organise un simulacre de procès pour punir un maire :

« *La Muerte mandó extender un auto citando a las partes que se reconociesen agraviadas por el alcalde para que compareciesen a presentar sus querellas; en que les prometía hacerles justicia con la precisa advertencia de que, pasado el término perentorio de veinte y cuatro horas (que era el tiempo que al pobre juez le restaba de vida), a ninguno se le daría audiencia porque, después de muerto el alcalde, ya declinaba jurisdicción, y la causa sería arrastrada al conocimiento de otro tribunal más superior.* »⁵⁰⁵

L'image de la Mort, à la fois juge civil et canonique, écoutant les propos de plaignants venus lui confier leurs querelles, est caractéristique de *Las Cortes de la Muerte* que composa Micael de Carvajal au XVI^e siècle.

⁵⁰² *Ibid*, cap. VI, p. 67.

⁵⁰³ *Ibid*, cap. VIII, p. 76.

⁵⁰⁴ *Ibid*, cap. XII, p. 105.

⁵⁰⁵ *Ibid*, cap. XXIX, *En que se da noticia de un alcalde mayor a quien la Muerte le tomó residencia en los últimos términos de sus días*, p. 186.

Il est très probable que Joaquín Bolaños ait eu connaissance des œuvres macabres des lettres européennes et particulièrement hispaniques : *La portentosa Vida de la Muerte* s'inscrit, en effet, dans la lignée d'une tradition médiévale qui faisait de la Mort un personnage incontournable, aussi terrifiant qu'unificateur, avant que le Siècle d'or ne lui prête des traits davantage pédagogiques, dignes de sa relation étroite avec le Seigneur.

En règle générale, dans le fond et la forme, l'œuvre de Joaquín Bolaños fait écho à de très nombreux thèmes médiévaux. Que ce soit par la scholastique, ou via le commentaire des Écritures, le frère franciscain crée une formidable synthèse de plusieurs siècles d'une préoccupation mortuaire transmise par les arts. L'idée du repentir est omniprésente tout au long de l'ouvrage et permet au lecteur de se questionner sur sa propre mort à venir, comme nous l'avons vu au cours de ce chapitre. Le fait que Bolaños interpelle directement son lecteur, à travers des prières ou des avertissements personnalisés, conduit à une réflexion intime infiniment plus forte que devant le spectacle d'une Danse macabre. En racontant la biographie fictive de la Mort, *La portentosa Vida de la Muerte* met son lecteur face à son propre trépas, cette fois acteur et non plus simplement spectateur passif d'une création qui l'inviterait à se repentir de ses actes et à adopter le chemin du Christ. En cela, l'œuvre de Bolaños constitue également une parfaite œuvre de prédication, d'une richesse rare. Le support iconographique de Francisco Agüera Bustamante est fondamental quant à l'aspect « complet » de cette œuvre, permettant d'allier l'image et le texte.

En revanche, bien qu'elle en soit la descendante directe, nous ne considérons pas *La portentosa Vida de la Muerte* comme une Danse macabre *stricto sensu*, en raison de sa forme beaucoup plus narrative que théâtrale. Nous avons acquis que l'aspect circulaire et rythmique des personnages était une composante essentielle à la Danse de la mort, élément qui se trouve être totalement absent de l'œuvre de Joaquín Bolaños. Bien qu'il y ait plusieurs voix dans le texte, la parole des défunts y est quasiment inexistante.

N'oublions pas que ce qui fait la matière d'une Danse macabre, c'est la ronde de personnages qu'elle implique, s'effaçant les uns après les autres, qu'ils soient appelés par la Parque universelle ou bien par leur double décharné revenu les avertir de la brièveté du temps. Rien de tout cela n'existe chez Bolaños. Et si *La portentosa Vida de la Muerte* n'est pas une Danse de la mort, l'influence déterminante de celle-ci ainsi que les thèmes médiévaux et baroques qu'elle développe en font une œuvre totalement alternative, sans aucun précédent hors de la Nouvelle-Espagne : ainsi Joaquín Bolaños n'a pas créé une Danse de la mort, mais bel et bien la quintessence de l'œuvre macabre des lettres hispaniques.

Conclusion

Nous retiendrons que la Nouvelle-Espagne des Temps modernes semble tout aussi préoccupée par la bonne mort que ne l'était la péninsule Ibérique à l'époque médiévale. La culture hispanique ultramarine s'est totalement imprégnée du sentiment d'angoisse qui existait alors en Espagne continentale, au fil des siècles, et a connu dans la Vice-royauté un essor considérable. En effet, le contexte particulier des royaumes *novohispanos* du nord, nés d'une genèse de conquête, de sang, mais aussi de mariages spirituels sans précédent, a fait que l'empreinte de la mort est restée indélébile dans ces sociétés.

Nous avons déterminé que très rapidement, l'image graphique de la Mort en tant que représentation picturale a perdu toute caractéristique mésoaméricaine, aussi bien dans l'art populaire que dans les œuvres sacrées : l'explication réside dans le fait qu'un sentiment neuf a été prêché aux populations métisses et autochtones, immédiatement au tournant du XVII^e siècle. De même, les concepts chrétiens venus du clergé péninsulaire, ainsi que de la noblesse, allaient faire table rase du passé américain, reléguant les anciennes traditions et les vestiges des pratiques d'antan à un héritage qui, s'il continuait à se transmettre, n'avait pas sa place dans le panorama culturel et religieux *novohispano*. Pour cette raison, seule la culture populaire et profane put se faire le garant d'un passé païen qui allait être sauvegardé grâce à la tradition orale, comme le déterminent certains éléments du folklore mexicain qui sont parvenus jusqu'à nous.

Un élément nous est particulièrement déterminant dans l'évolution des représentations de la mort : le courant baroque espagnol allait engendrer une réflexion spirituelle beaucoup plus large, plus introspective et plus intime sur le simple devenir de l'homme, et ce avec une certaine démesure. C'est ainsi que l'esthétique macabre s'est vue totalement amplifiée par les thèmes baroques, qui récupéraient l'essence médiévale en les rénovant, les rendant ainsi plus universels, mais également plus explicites : ce qui était un art conscient durant le bas Moyen Âge, encouragé par le clergé, allait se transformer en une esthétique morbide au service des individus et de leurs angoisses les plus personnelles. En d'autres termes, le courant macabre perdit de son caractère explicite au XVIII^e siècle car il cohabitait avec la beauté poétique du baroque ; l'expression morbide viendra intensifier l'horreur que l'esthétique macabre magnifiait durant le bas Moyen Âge.

Cette mutation présentait un risque : désacraliser la mort, en même temps qu'on la rendait tangible et charnelle. L'abondance d'œuvres picturales représentant le corps défunt de manière extrêmement explicite n'en était pas pour autant un gage de morale chrétienne exemplaire : pendant plus de deux siècles la Nouvelle-Espagne a tellement insisté sur l'art de bien mourir que certains ont craint que l'on perde la peur que la mort se doit de transmettre aux hommes. Notre meilleur exemple sera l'œuvre majeure du frère Joaquín Bolaños, répondant aux avancées d'une société qui, pour la première fois de sa jeune histoire, décidait d'écarter les morts de la vie quotidienne. Le peuple *novohispano* était donc passé de la peur du trépas à la résignation.

À ce titre, nous pensons que si l'attitude face à la mort durant la période vice-royale trouve tous ses fondements en Péninsule, le destin de la Nouvelle-Espagne a considérablement singularisé le comportement mortuaire chrétien de toute sa population, créant une certaine différence avec la société ibérique. En premier lieu, le contexte sanitaire catastrophique des territoires du nord de la Nouvelle-Espagne (le Royaume de Mexico en premier lieu) est le principal vecteur d'une attitude unique face à la mort, devenue aussi quotidienne que dérangeante. Comme nous l'avons déjà déterminé au cours de notre première partie, nous avons acquis que l'exaltation d'un sentiment de « soumission » à la mort, avait toujours une origine sanitaire et sociale, de même que l'impulsion créative macabre. C'était déjà le cas de la peste noire du XIV^e siècle : le dernier siècle éprouvant de la Vice-royauté provoquera les mêmes confusions spirituelles au sein de sa population, ainsi qu'une nécessité analogue de donner une place prépondérante à la mort dans la société, et notamment dans les arts. La tranquillité du purgatoire laissa place à la difficile prise de conscience en l'impossibilité de se préparer à la mort, face à des catastrophes meurtrières successives qui auraient pu précipiter chaque chrétien en enfer.

Dans ces royaumes qui allaient devenir le Mexique au siècle suivant, le modèle face à la mort a toujours été donné par la noblesse et le clergé, les traditions natives restant vivantes mais totalement silencieuses durant ces deux siècles. Car l'image de la mort, cette « mort vécue » diffusée à toute la population, était le fruit de la culture des Espagnols de Nouvelle-Espagne, de la noblesse et du clergé, qui imposait ses rites et ses concepts. Le peuple métissé de Nouvelle-Espagne était lié au reste de la population par la mort, seul événement qui rappelait à la Vice-royauté que tout le monde était égal pour une chose, du moins en apparence. Les exubérances post-mortem des nobles espagnols contribueront à rendre le trépas aussi unificateur que baroque, proposant ainsi une attitude mortuaire bien particulière à l'ensemble

de la population créole. Aussi la noblesse espagnole enseigna-t-elle au peuple comment il fallait mourir, et comment il fallait vivre cette mort.

En conclusion, nous sommes bien conscients que la culture de la noblesse ne représente que la partie visible de la société *novohispana* ; si les autres cultures, natives ou métissées, continuaient à exister, et avec elles, leurs propres traditions mortuaires, elles n'ont pas formé un patrimoine que nous gardons aujourd'hui comme un vestige du passé colonial, aussi bien que comme un élément introduit dans la culture nationale mexicaine. Mais la même préoccupation pour la mort demeurait en sommeil chez les peuples premiers, qui allaient progressivement récupérer leurs traditions après l'indépendance. Et celles-ci seront, une nouvelle fois, le résultat d'un syncrétisme culturel et religieux.

CONCLUSION GÉNÉRALE

À la lumière des cinq siècles qui ont composé la chronologie de notre thèse, et que nous avons analysés sous le prisme de la mort, nous pouvons alors affirmer que le sentiment mortuaire est intrinsèquement lié à la culture hispanique, et que la réflexion autour du trépas de l'homme, aussi horrible que nécessaire, a été omniprésente dans la société péninsulaire médiévale puis *novohispana* au Nouveau Monde.

Cette obsession pour la mort, expliquée par de nombreux facteurs comme l'insistance du discours religieux ou les contextes démographiques éprouvants (notamment celui du XIV^e siècle en Occident), n'a jamais quitté la culture hispanique. Elle prend sa source au bas Moyen Âge, dans une Péninsule déjà profondément marquée par la peur : l'an mil, la terreur de perdre son territoire aux mains d'hérétiques non-chrétiens, etc. Et comme nous l'avons vu, les royaumes d'Espagne ont participé d'une façon tout à fait remarquable et inédite à l'essor de l'art macabre en Europe. Si une œuvre comme la *Danse macabre* parisienne est à ce point restée dans les esprits, c'est avant tout par l'image, par la pérennité d'un motif artistique et spirituel qui a su passer à la postérité avec une diffusion en ouvrages imprimés à la fin du XIV^e siècle. L'impact aura été moindre pour une œuvre, pourtant fondamentale, comme *La Dança general* qui, un siècle plus tôt, avait déjà posé les bases des Danses de la mort littéraires.

Pour cette raison, nous pensons que l'Espagne a non seulement énormément contribué au développement du sentiment macabre en Europe, mais qu'elle en a été l'instigatrice, dans l'ombre, de manière beaucoup plus discrète et moins grandiloquente que ce que les autres pays de l'Occident médiéval ont pu engendrer ultérieurement. L'Espagne possède une spécificité non-négligeable par rapport à ses voisins européens : elle est la seule entité à avoir produit des Danses macabres à la fois littéraires (*La Dança general*) et picturales (la Danse de la mort de Morella) avant la fin du Moyen Âge. En outre, la profonde religiosité des royaumes péninsulaires médiévaux a permis une interaction certaine entre les différentes expressions

artistiques, donnant naissance à de nombreuses œuvres littéraires, dramatiques ou graphiques sur la question de la mort et la destinée du chrétien.

Notre analyse nous a permis d'établir une généalogie certaine entre les œuvres macabres fondamentales de la fin du Moyen Âge et d'autres compositions ultérieures des Temps modernes : aussi la Danse de la mort littéraire s'était-elle emparée des esprits illustres de l'époque, participant d'une sauvegarde tout autant que d'un héritage certain du thème. Nous considérons qu'il ne fait aucun doute qu'une œuvre comme *La portentosa Vida de la Muerte* soit une légataire directe de *La Dança general*, la forme et le propos du poème médiéval ayant tous deux été conservés par des siècles de créations artistiques au service de la réflexion sur l'au-delà. Ce fut le propos de notre thèse : à chaque grande période, médiévale, post-Conquête ou coloniale, correspond une grande œuvre macabre littéraire : *La Dança general*, *Las Cortes de la Muerte* et *La portentosa Vida de la Muerte* ont énormément d'éléments en commun, bien que nous ne considérons pas l'ouvrage de frère Joaquín Bolaños comme une Danse macabre à proprement parler ; son œuvre baroque est plus que ça, elle constitue une synthèse de plusieurs siècles de réflexion face au trépas, et s'affranchit des codes esthétiques des Danses macabres pour devenir une création infiniment plus personnelle et complexe.

Et l'histoire se répète autant que le temps est bref : nous avons pu déterminer, précédemment, que la diffusion de l'art macabre était indissociable de crises démographiques, en l'occurrence d'épisodes épidémiques bouleversants. Le terme « *dança general* » était déjà une allégorie de la mortalité causée par la peste noire, et nous sommes convaincus que l'œuvre fut composée quelques années après la catastrophe du milieu du XIV^e siècle. Nous retiendrons deux éléments en particulier : le cycle de la mort qui fait que *La portentosa Vida de la Muerte* a également un lien avec un contexte épidémique dans le nord de la Nouvelle-Espagne, mais surtout, le fait que nous savons à présent qu'à chaque vague de mortalité, l'attitude face à la mort évolue dans la société, comme si le mal venait apporter une réflexion nouvelle parmi les chrétiens. Il nous semble évident, à présent, que les crises démographiques et les catastrophes sanitaires ont apporté à ces sociétés une forme de peur qui est étroitement liée à la représentation de la mort, invitant davantage à la réflexion et au repentir.

Nous aurions pu penser que la Nouvelle-Espagne, somme de deux mondes, aurait pu conserver une attitude face à la mort inédite, aussi créole que l'était sa population au crépuscule du XVIII^e siècle. La réalité est nettement moins binaire, par rapport au thème qui nous a occupés : en Nouvelle-Espagne, l'image ainsi que le discours religieux étaient proposés par les chrétiens, pour les chrétiens. On n'aurait su tolérer un métissage des concepts religieux dans le

fond, contrairement à la forme ; et cette norme fut bâtie par les frères missionnaires, en particulier les Franciscains, qui ont évangélisé la population mésoaméricaine immédiatement après la Conquête, en inversant les symboles, en remplaçant les éléments de la cosmogonie mexica, et en imposant une religion via la parole, les images, la pédagogie et la découverte d'autrui. C'est ainsi que les éléments de la culture populaire ont pu germer dans la société tout au long de la période de la Vice-royauté, sans une quelconque visibilité ; en revanche, la transmission de traditions natives métissées avec les concepts chrétiens a continué de s'opérer, en silence, attendant l'indépendance du Mexique pour se faire entendre davantage dans une société qui était, *de facto*, de moins en moins espagnole mais toujours aussi chrétienne.

En ce qui concerne l'image de la mort, il nous semble évident que celle-ci a été instrumentalisée par les évangélisateurs de la Conquête, craignant que l'obsession qu'entretenaient les peuples mésoaméricains pour l'au-delà ne rentre en contradiction avec la parole chrétienne qu'ils apportaient avec eux au Nouveau Monde. Comme nous l'avons expliqué, la mort, éternellement liée à la peur et au repentir dans la tradition chrétienne, n'aurait pu forcer aussi facilement les peuples premiers aux bonnes mœurs et à l'apprentissage de la parole du Christ. Leur vision de la mort et de l'au-delà était bien trop différente de celle des Espagnols, et si ces derniers se sont servis de symboles concordants et de parallèles possibles à établir entre les deux cosmovisions, la mort, en tant qu'image culturelle et instrument catéchétique, a dû être remplacée afin de ne pas éveiller un nouveau culte : aussi le diable, concept étranger en Amérique, se substitua-t-il à la mort en tant qu'entité menaçant les pécheurs, et les prévenant de la mauvaise mort qui pouvait les attendre. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'on ne retrouve absolument aucune trace de Danse macabre durant la période vice-royale, alors qu'à la même époque dans l'Europe moderne, le thème est extrêmement populaire : la prolifération d'images de démons et de créatures hideuses allait se charger d'enseigner aux consciences natives la peur du Jugement dernier en Nouvelle-Espagne. Car c'est dans l'absence de Danse macabre en Nouvelle-Espagne que l'on peut déceler une idéologie certaine : le thème artistique était guidé par une philosophie et un objectif non-équivoque, et le simple fait de l'occulter relève d'un mécanisme conscient et volontaire.

Ainsi, bien que la Danse macabre soit un courant exclusivement européen et de tradition médiévale, nous trouvons encore de nombreuses traces de son message et de son esthétique dans la culture mexicaine, hérités de manière lointaine et consolidés grâce au sentiment baroque des Temps modernes : *La portentosa Vida de la Muerte* en est le meilleur exemple. Car le sentiment baroque a réussi à synthétiser les réflexions antiques et le caractère explicite et épouvantable de la mort dans les Danses médiévales, chacun avec une visée précise : le trépas

calme pour les justes, et la mort douloureuse qui conduit en enfer pour les mauvais chrétiens. C'est de cette exagération et cette distorsion du discours religieux et philosophiques qu'un phénomène de rejet, voire de démotivation pour la mort a vu le jour au cours du XVIII^e siècle.

Nous avons analysé l'exportation d'une vision du monde, de la vie et de la mort, vers un autre continent, ainsi que la continuité de ce phénomène durant la période coloniale. Toutefois, nous pensons qu'il reste encore de nombreux éléments d'art macabre à retrouver dans l'Espagne des Temps modernes : bien que nous connaissions l'existence de certaines œuvres disparues via des témoignages écrits, nous pensons qu'une analyse plus approfondie d'un héritage macabre post-médiéval dans l'Espagne baroque des XVII^e et XVIII^e siècles pourrait nous amener à de nouvelles données, lesquelles nous permettraient de mieux mettre en relation le sentiment de mort de l'Espagne péninsulaire avec les royaumes de la Vice-royauté. Il est indéniable que cette proximité avec le sentiment mortuaire existe toujours en Espagne : le cas des fêtes religieuses populaires, comme *La Processó* de Verges, nous montre un goût certain pour une esthétique macabre médiévale ; de même, la nécessité de faire perdurer une tradition sacro-profane de réflexion sur la mort indique à elle seule cette même obsession pour le trépas, l'exemple du Christ, et la brièveté du temps qui s'écoule devant nous, impuissants.

Avant d'achever ce travail, nous pensons qu'il serait intéressant de mettre en parallèle notre étude avec une autre culture hispanique coloniale, par exemple, celle de la Vice-royauté du Pérou : en effet, si nous estimons que le cas du Mexique demeure unique (pour la réunion de deux sociétés dont l'obsession pour la mort avait atteint son apogée), la comparaison avec un sentiment mortuaire analogue avant les indépendances d'Amérique latine saurait nous renseigner sur de nombreux éléments, à commencer par le « socle mortuaire » de la civilisation mésoaméricaine. Bien qu'il nous semble impossible de trouver meilleur exemple de culture macabre que dans la société mexicaine, des comportements, des attitudes ou des sensibilités similaires face à la mort pourraient très bien nous attendre dans la culture d'autres anciennes colonies hispaniques.

En ce qui concerne la situation de la Nouvelle-Espagne, nous terminerons avec une ouverture vers les siècles suivants. À partir du XIX^e siècle, dans le Mexique indépendant naîtra un extraordinaire courant esthétique macabre, qui puise son origine dans la cohabitation entre d'un côté la culture noble *novohispana*, imposant une certaine image religieuse à la population, et les traditions du bas-peuple natif ou créole, ayant développé un fort sentiment de rejet, voire de dérision pour la mort espagnole chrétienne, académique et baroque. Ainsi, à travers la presse

se développera cette utilisation massive et allégorique de cadavres ou de squelettes carnavalesques, formant un véritable art populaire qui confèrera à la culture mexicaine un symbole national : la mort, dans son expression graphique, comme nous pouvons l'observer chez des artistes comme Constantino Escalante, Manuel Manilla ou, plus tard, José Guadalupe Posada¹, dont l'héritage de Francisco Agüera Bustamante semble particulièrement évident. Cette omniprésence de la mort dans l'imprimerie fixera la *calavera* comme un emblème de l'art populaire mexicain, au cours du XX^e siècle. Et ce phénomène puise dans la longue tradition macabre hispanique de la Vice-royauté. Nous l'avons signalé lors de notre analyse du catafalque de Santa Prisca : à la fin de l'époque coloniale, la Mort devient de plus en plus un élément de satire, un personnage social. L'universalité que lui a donné le Moyen Âge chrétien fera d'elle une entité de plus en plus anonyme, car inéluctable et logique pour tous.

Ainsi, pour le Mexique naissant, la Mort se fait aussi fédératrice qu'anonyme et, pour cette raison, représenter un corps sous forme de squelette revient à représenter un seul et même homme, simple, tout aussi programmé pour la mort que son voisin : car les ossements et le trépas sont l'évidence humaine, ils sont tout ce qui nous rapproche. La Mort est devenue anonyme car elle est en chacun de nous.

¹ Cf. Mercurio LÓPEZ CASILLAS, *op. cit.*

TABLE DES ILLUSTRATIONS

CARTE 1 : ÉVOLUTION TERRITORIALE, POLITIQUE ET RELIGIEUSE DE LA PÉNINSULE IBÉRIQUE DU XIII ^E À LA SECONDE MOITIÉ DU XV ^E SIÈCLE.....	26
CARTE 2 : DANSES DE LA MORT CATALANES ISSUES DE LA TRADITION DU BAS MOYEN ÂGE .	167
CARTE 3 : VARIANTES STYLISTIQUES DES DANSES MACABRES DE LA PÉNINSULE IBÉRIQUE MÉDIÉVALE	178
CARTE 4 : CORPUS ACTUEL DES DANSES MACABRES DE LA PÉNINSULE IBÉRIQUE MÉDIÉVALE	193
CARTE 5 : DIVISION ECCLÉSIASTIQUE ET RÉPARTITION DES ORDRES RELIGIEUX ÉVANGÉLISATEURS SUR LE TERRITOIRE DE NOUVELLE-ESPAGNE (1519-1577).....	277
CARTE 6 : ANCIENNE DIVISION ADMINISTRATIVE DE NOUVELLE-ESPAGNE (1550-1776).....	375
TABLEAU 1 : POURCENTAGE DES DEMANDES PIEUSES EN FAVEUR DES COMMUNAUTÉS ECCLÉSIASTIQUES VALLISOLÉTAINES PRÉSENTES DANS 77 TESTAMENTS ENTRE 1370 ET 1480.....	51
TABLEAU 2 : POURCENTAGE DE MENTIONS RELATIVES À LA MORT ET À LA FOI PRÉSENTES DANS 77 TESTAMENTS ENTRE 1370 ET 1490.	51
TABLEAU 3 : GÉNÉALOGIE ET TRANSMISSION DES DANSES DE LA MORT LITTÉRAIRES	127
TABLEAU 4 : SCHÉMA DU CATAFALQUE ÉRIGÉ EN L'HONNEUR DE JOSÉ DE LA BORDA À TAXCO EN 1778.....	488

FIGURE 1 : SÉPULCRE DU MONASTÈRE CISTERCIEN DE SANTA MARÍA DE MATALLANA (DÉTAIL), VILLALBA DE LOS ALCORES, CASTILLE-ET-LEÓN, XIII ^E SIÈCLE.....	59
FIGURE 2 : SÉPULCRE D'UN MEMBRE DE LA FAMILLE TÉLLEZ DE MENESES (DÉTAIL), MONASTÈRE DE SANTA MARÍA DE PALAZUELOS, CORCOS, CASTILLE-ET-LEÓN, XIII ^E -XIV ^E SIÈCLE. ...	59
FIGURE 3 : PLEUREURS, PANNEAU PEINT DU TOMBEAU DE SANCHO SÁNCHEZ DE CARRILLO, ERMITAGE DE SAN ANDRÉS, MAHAMUD, CASTILLE-ET-LEÓN, VERS 1295.....	60
FIGURE 4 : PLEUREUSES, PANNEAU PEINT DU TOMBEAU DE SANCHO SÁNCHEZ DE CARRILLO, ERMITAGE DE SAN ANDRÉS, MAHAMUD, CASTILLE-ET-LEÓN, VERS 1295.....	60
FIGURE 5 : LE SÉJOUR DES MORTS ACCOMPAGNANT LE QUATRIÈME CAVALIER DE L'APOCALYPSE, OVECO, <i>BEATUS DE VALCAVADO</i> , 970.	67
FIGURE 6 : LE SÉJOUR DES MORTS ACCOMPAGNANT LE QUATRIÈME CAVALIER DE L'APOCALYPSE, FACUNDUS, <i>BEATUS DE FERDINAND ET DE SANCHA</i> , 1047.	68
FIGURE 7 : CADAVRE DÉVORÉ PAR DES SERPENTS ET DES RATS : LOTHAIRE DE SEGNI (FUTUR PAPE INNOCENT III), (XIII ^E SIÈCLE), <i>DE MISERIA HUMANAЕ CONDITIONIS</i> , TRADUCTION EN FRANÇAIS SOUS LE TITRE <i>DOUBLE LAY DE FRAGILITÉ HUMAINE NATURE</i> PAR EUSTACHE DESCHAMPS, VERS 1390.....	74
FIGURE 8 : CADAVRE ILLUSTRANT LES PAROLES DU <i>AD MORTEM FESTINAMUS</i> : <i>LLIBRE VERMELL DE MONTSERRAT</i> , 1399.....	75
FIGURE 9 : REPRÉSENTATION DE LA MORT ASSOCIÉE À UNE INSCRIPTION DE <i>MEMENTO MORI</i> , CHAPELLE DORÉE DE LA CATHÉDRALE DE LA ASUNCIÓN DE LA VIRGEN, SALAMANQUE, CASTILLE-ET-LEÓN, DÉBUT XVI ^E SIÈCLE.....	79
FIGURE 10 : LES TROIS MORTS ET LES TROIS VIFS (DÉTAIL), CHÂTEAU D'ALCAÑIZ, ALCAÑIZ, ARAGON, XIV ^E SIÈCLE.	82
FIGURE 11 : LES TROIS MORTS ET LES TROIS VIFS (DÉTAIL), PREMIÈRE MOITIÉ DU XIV ^E SIÈCLE, COUVENT DE SAN PABLO, PEÑAFIEL, CASTILLE-ET-LEÓN.....	83
FIGURE 12 : FRAGMENT DU RELIEF DES TROIS MORTS ET DES TROIS VIFS SUR UN SARCOPHAGE DE FRAGA (HUESCA), VERS 1330.	85
FIGURE 13 : PIERRE SÉPULCRALE REPRÉSENTANT LES TROIS MORTS ET LES TROIS VIFS (DÉTAIL), PAROISSE DE RANO, QUIRÓS, ASTURIES, DATE INCONNUE.	85
FIGURE 14 : LES TROIS MORTS ET LES TROIS VIFS, <i>LIVRE D'HEURES DE CHARLES VIII</i> , MINIATURES ATTRIBUÉES AU MAÎTRE DE JACQUES DE BESANÇON, ENTRE 1494 ET 1497.....	86
FIGURE 15 : LES TROIS MORTS ET LES TROIS VIFS, <i>LIVRE D'HEURES DE CHARLES QUINT</i> , PARIS : [INCONNU], VERS 1500.	87

FIGURE 16 : THÈME DE LA BATAILLE POUR LE SALUT DE L'ÂME, <i>CANTIGAS DE SANTA MARÍA, CÓDICE RICO</i> , VERS 1280-1284.....	94
FIGURE 17 : LA MORT TENANT LA MAIN À UN PRÊTRE, JORGE MANRIQUE, <i>GLOSA FAMOSÍSSIMA JOBRE LAS COPLAS DE DÓ JORGE MÁRRRĪŌ</i> , ENTRE 1508 ET 1510.....	97
FIGURE 18 : JORGE MANRIQUE, <i>GLOSA DE DIEZ COPLAS DE DON IORGE MANRRIQUE HECHA POR IORGE DE MONTE MOOR: SOBRE LA MUERTE DELA MUY ALTA PRINCESA DOÑA MARIA HIJA DEL REYNO DO[M] IUAN TERCERO DE PORTUGAL: DIRIGIDAS AL MUY MAGNIFICO & DISCRETO SEÑOR IUAN DA SILUA REGIDOR DE PORTUGAL</i> , XVI ^E SIÈCLE.....	98
FIGURE 19 : L'ÉVÊQUE ET L'ÉCUYER FACE À LA MORT, <i>LA DANSE MACABRE</i> , 1485.....	105
FIGURE 20 : GIACOMO BORLONE DE BUSCHIS, <i>TRIONFO DELLA MORTE</i> , ORATOIRE DES DISCIPLINES, CLUSONE, LOMBARDIE, 1484-1485.....	120
FIGURE 21 : <i>TRIONFO DELLA MORTE</i> , PALAIS ABATELLIS, PALERME, SICILE, MILIEU XV ^E SIÈCLE.	120
FIGURE 22 : DANSE DES MORTS DE LA CHAPELLE DU SAINT-CHRIST, CHÂTEAU DE JAVIER, JAVIER, NAVARRE, DÉBUT DU XVI ^E SIÈCLE.....	131
FIGURE 23 : DANSE DE LA MORT DU COUVENT DE SANT FRANCESC, MORELLA, COMMUNAUTÉ VALENCIENNE, XV ^E SIÈCLE.	132
FIGURE 24 : GOBELET AUX SQUELETTES, TRÉSOR DE BOSCOREALE, QUATRIÈME QUART I ^{ER} SIÈCLE AV. J.-C., PREMIÈRE MOITIÉ I ^{ER} SIÈCLE, AP. J.-C.	133
FIGURE 25 : LA MORT DEVANT UN CERCUEIL OUVERT, ÉGLISE DE SANTA MARÍA DE CUIÑA, OZA CESURAS, GALICE, XV ^E SIÈCLE.....	145
FIGURE 26 : ALLÉGORIE DE LA MORT CREUSANT UNE TOMBE, <i>LLIBRE D'HORES QUE CONTÉ SALMS, LES QUATRE PASSIONS, FRAGMENTS DELS EVANGELIS</i> , IL·LUSTRAT PER BERNAT MARTORELL, PREMIÈRE MOITIÉ DU XV ^E SIÈCLE.	146
FIGURE 27 : ALLÉGORIE DE LA MORT ET DANSE MACABRE, <i>DEVOTIONARIUM</i> , XV ^E SIÈCLE.....	147
FIGURE 28 : LES TROIS MORTS ET LES TROIS VIFS, <i>HEURES DE JEANNE I^{RE} DE CASTILLE</i> , VERS 1500.	149
FIGURE 29 : <i>INCIPIUNT VIGILIE MORTUORUM</i> , <i>LLIBRE D'HORES DEL BISBE MORGADES</i> , XV ^E SIÈCLE.	150
FIGURE 30 : TRANSI, FRESQUE DU COUVENT DE SANT FRANCESC (DÉTAIL), MORELLA, COMMUNAUTÉ VALENCIENNE, XV ^E SIÈCLE.....	153
FIGURE 31 : VERS, ÉPIGRAPHES ET SIGNES MUSICAUX, FRESQUE DU COUVENT DE SANT FRANCESC (DÉTAIL), MORELLA, COMMUNAUTÉ VALENCIENNE, XV ^E SIÈCLE.	154

FIGURE 32 : ARBRE DE VIE ET SOLEIL DE COULEUR ROUGE CIRCONSCRIT PAR LA CORDE DE SAINT FRANÇOIS, FRESQUE DU COUVENT DE SANT FRANCESC (DÉTAIL), MORELLA, COMMUNAUTÉ VALENCIENNE, XV ^E SIÈCLE.	154
FIGURE 33 : MORT CHASSERESSE, DÉTAIL DE LA FRESQUE DU COUVENT DE SANT FRANCESC (DÉTAIL), MORELLA, COMMUNAUTÉ VALENCIENNE, XV ^E SIÈCLE.	155
FIGURE 34 : LA MORT DÉCOCHANT DES FLÈCHES SUR L'HUMANITÉ, 1454.....	156
FIGURE 35 : TRANSI ANALOGUE AU CADAVRE DE SANT FRANCESC, <i>A CARTHUSIAN MISCELLANY OF POEMS, CHRONICLES, AND TREATISES IN NORTHERN ENGLISH, INCLUDING AN EPITOME OR SUMMARY OF MANDEVILLE'S TRAVELS</i> , 1460-1500.	158
FIGURE 36 : <i>VIRTUTUM AC VITIORUM DELINEATIO</i> , 1430.....	159
FIGURE 37 : PREMIÈRE PROCESSION (LES <i>PLATETS</i> SUR LES EXTRÉMITÉS DU CORTÈGE), DISPOSITION DES DEUX GROUPES (LE <i>TABAL</i> ET LE DEUXIÈME GROUPE DE MARCHEURS PORTANT DES TUNIQUES), PROCESSION DU JEUDI SAINT DE VERGES, 2019.	169
FIGURE 38 : MOUVEMENTS DE DANSE, PROCESSION DU JEUDI SAINT DE VERGES, 2019.	169
FIGURE 39 : DISPOSITION EN CROIX (LA <i>DALLA</i> DE DOS, RECONNAISSABLE À LA FAUX, LE <i>BANDERER</i> AU CENTRE), PROCESSION DU JEUDI SAINT DE VERGES, 2019.....	170
FIGURE 40 : LE <i>BANDERER</i> PORTANT L'INSCRIPTION « <i>NEMINI PARCO</i> », PROCESSION DU JEUDI SAINT DE VERGES, 2019.	170
FIGURE 41 : CHAPITEAU DE LA DANSE DE LA MORT (PROVENANT DE L'ANCIEN COUVENT FRANCISCAIN DE GÉRONE), MAISON ESTORCH, GÉRONE, CATALOGNE, XV ^E SIÈCLE.....	174
FIGURE 42 : SÉQUENCE NARRATIVE DU CHAPITEAU DE LA DANSE DE LA MORT DE LA MAISON ESTORCH, XV ^E SIÈCLE.....	174
FIGURE 43 : CHAPITEAU REPRÉSENTANT LA RÉSURRECTION DES MORTS ET LE PESAGE DES ÂMES LORS DU JUGEMENT DERNIER (PROVENANT DE L'ANCIEN COUVENT FRANCISCAIN DE GÉRONE), XV ^E SIÈCLE.....	175
FIGURE 44 : POSSIBLE DANSE MACABRE (ATTRIBUÉE À NICOLÁS FRANCÉS), CLOÎTRE DE LA CATHÉDRALE DE SANTA MARÍA DE REGLA, LEÓN, CASTILLE-ET-LEÓN, XV ^E SIÈCLE.	177
FIGURE 45 : LA MORT IMPIE N'ÉPARGNANT PERSONNE, MARTÍN MARTÍNEZ DE AMPIÉS, <i>ANTICHRISTUS ET QUINDECIM SIGNA (LIBRO DEL ANTECRISTO)</i> , 1497.....	188
FIGURE 46 : REPRÉSENTATION DE TEZCATLIPOCA, <i>CODEX BORGIA</i> , PROBABLEMENT CULTURE NAHUA, POSTCLASSIQUE TARDIF (XVI ^E SIÈCLE).....	204
FIGURE 47 : REPRÉSENTATION DE NANAHUATZIN, <i>CODEX BORGIA</i> , PROBABLEMENT CULTURE NAHUA, POSTCLASSIQUE TARDIF (XVI ^E SIÈCLE).....	207

FIGURE 48 : QUETZALCÓATL, <i>CODEX TELLERIANO-REMENSIS</i> , CULTURE MEXICA, XVI ^E SIÈCLE	207
FIGURE 49 : REPRÉSENTATION DE MICTLANTECUHTLI ET QUETZALCÓATL – EHÉCATL, <i>CODEX BORGIA</i> , PROBABLEMENT CULTURE NAHUA, POSTCLASSIQUE TARDIF (XVI ^E SIÈCLE).	208
FIGURE 50 : MASQUE DE LA DUALITÉ VIE/MORT, CIVILISATION TLATILCO, PRÉCLASSIQUE MOYEN	209
FIGURE 51 : SCULPTURE DE LA DUALITÉ, CIVILISATION MAYA, PRÉCLASSIQUE TARDIF.....	209
FIGURE 52 : SCULPTURE AU VISAGE DE MORT, CIVILISATION DE TEOTIHUACAN, CLASSIQUE TARDIF (ENVIRON 650 APRÈS J.-C.).	210
FIGURE 53 : PIERRE DU SOLEIL, OU CALENDRIER MEXICA, CIVILISATION MEXICA, POSTCLASSIQUE TARDIF (RÈGNE DE L'EMPEREUR AXAYACATL, 1469).....	211
FIGURE 54 : REPRÉSENTATION DE MICTLANTECUHTLI, <i>CODEX BORBONICUS</i> , POSTCLASSIQUE TARDIF (XV-XVI ^E SIÈCLE).	217
FIGURE 55 : MICTLANTECUHTLI, CIVILISATION MEXICA, POSTCLASSIQUE TARDIF.	219
FIGURE 56 : LES « FRAGMENTS D'ÂME » SÉPARÉS DU CORPS MORT, <i>CODEX LAUD</i> , POSTCLASSIQUE	219
FIGURE 57 : <i>SITZ CHAMIIY</i> , « LA MORT GLOUTONNE », CIVILISATION MAYA, CLASSIQUE TARDIF	220
FIGURE 58 : MICTECACÍHUATL, <i>CODEX FEJÉRVÁRY-MAYER</i> , POSTCLASSIQUE.	222
FIGURE 59 : ALLÉGORIE DE LA MORT DÉVORANT LE VIVANT, <i>CODEX LAUD</i> , POSTCLASSIQUE	222
FIGURE 60 : DIEU DE LA MORT, SITE DE PALO GORDO, CIVILISATION MAYA.	223
FIGURE 61 : COATLICUE, CIVILISATION MEXICA, POSTCLASSIQUE.....	225
FIGURE 62 : LES VINGT SIGNES TEMPORELS ET LEUR DIVINITÉ ASSOCIÉE, <i>CODEX BORGIA</i> , PROBABLEMENT CULTURE NAHUA, POSTCLASSIQUE TARDIF (XVI ^E SIÈCLE).	233
FIGURE 63 : MIQUIZTLI, <i>CODEX BORGIA</i> , PROBABLEMENT CULTURE NAHUA, POSTCLASSIQUE TARDIF (XVI ^E SIÈCLE).	234
FIGURE 64 : CRÂNE FIGURANT SUR UN MUR DU TERRAIN DE PELOTE, PROBABLEMENT CIVILISATION MAYA-TOLTÈQUE, CHICHÉN ITZÁ, YUCATÁN, CLASSIQUE TARDIF OU POSTCLASSIQUE ANCIEN.	236
FIGURE 65 : MUR DES SACRIFIÉS DU JEU DE PELOTE, PROBABLEMENT CIVILISATION MAYA-TOLTÈQUE, CHICHÉN ITZÁ, YUCATÁN, CLASSIQUE TARDIF OU POSTCLASSIQUE ANCIEN	236
FIGURE 66 : REPRÉSENTATION VIVANTE DE TEZCATLIPOCA SOUS FORME D' <i>IXIPTLA</i> , <i>CODEX DE FLORENCE</i> , LIVRE II, 1577.	242

FIGURE 67 : URNE FUNÉRAIRE COMPORTANT DES CRÂNES, CIVILISATION MAYA, CLASSIQUE TARDIF.	246
FIGURE 68 : LA FONDATION DE MEXICO-TENOCHTITLAN, <i>CODEX MENDOZA</i> , 1541-1542.....	247
FIGURE 69 : DÉTAIL D'UN <i>TZOMPANTLI</i> ATTENANT AU TERRAIN DE JEU DE PELOTE, PROBABLEMENT CIVILISATION MAYA-TOLTÈQUE, CHICHÉN ITZÁ, YUCATÁN CLASSIQUE TARDIF OU POSTCLASSIQUE ANCIEN.	248
FIGURE 70 : <i>TZOMPANTLI</i> , CIVILISATION MEXICA, TEMPLO MAYOR DE MEXICO-TENOCHITLAN, MEXICO, POSTCLASSIQUE TARDIF.	249
FIGURE 71 : MORT ANTHROPOMORPHE DU <i>FRISO DE CUATRO SOLES</i> , PROBABLEMENT CIVILISATION MAYA-TOLTÈQUE, TONINÁ, CHIAPAS.	253
FIGURE 72 : MASSACRE DU TEMPLO MAYOR, DIEGO DURÁN (O.P.), <i>HISTORIA DE LAS INDIAS DE NUEVA ESPAÑA E ISLAS DE LA TIERRA FIRME</i> , 1579	263
FIGURE 73 : CARTE DE LA NOUVELLE-GALICE, <i>CUADERNO DE LAS PROBANZAS QUE SE HICIERON POR PARTE DE LA CIUDAD DE GUADALAJARA Y DE LOS OTROS PUEBLOS DE LA NUEVA GALICIA, EN EL PLEITO ENTRE LOS OBISPOS DE LA NUEVA GALICIA Y MICHOACÁN, SOBRE LOS LÍMITES Y MUDAR LA SILLA DE LA CIUDAD DE GUADALAJARA A LA DE COMPOSTELA</i> , 1550.....	267
FIGURE 74 : L'INQUIÉTANTE MORTALITÉ DES AUTOCHTONES SYMBOLISÉE PAR DES CADAVRES ENVELOPPÉS DANS DES <i>PETATES</i> , <i>CODEX TELLERIANO-REMENSIS</i> , XVI ^E SIÈCLE.	270
FIGURE 75 : PORTAIL DE LA STRUCTURE II DE CHICANNÁ, CIVILISATION MAYA, CALAKMUL, CAMPECHE, CLASSIQUE.....	273
FIGURE 76 : TLAHUIZCALPANTECUHTLI REPRÉSENTÉ EN SQUELETTE ARCHER, <i>CODEX BORGIA</i> , PROBABLEMENT CULTURE NAHUA, POSTCLASSIQUE TARDIF (XVI ^E SIÈCLE).	284
FIGURE 77 : TLAHUIZCALPANTECUHTLI REPRÉSENTÉ EN SQUELETTE ARCHER, <i>CODEX BORGIA</i> , PROBABLEMENT CULTURE NAHUA, POSTCLASSIQUE TARDIF (XVI ^E SIÈCLE).	285
FIGURE 78 : LA FOSSE AUX INDIENNES (GUATEMALA), GRAVURE DE THÉODOR DE BRY, OU JODOCUS VAN WINGHE, BARTOLOMÉ DE LAS CASAS, <i>NARRATIO REGIONUM INDICARUM PER HISPANOS QUOSDAM DEUASTATARUM VERISSIMA / PRIÛS QUIDEM PER EPISCOPUM BARTHOLEMAEUM CASAUM... CONSCRIPTA & ANNO 1551 HISPALI HISPANICÈ, ANNO VERÒ HOC 1598 LATINÈ EXCUSA</i> , 1598.	302
FIGURE 79 : REPRÉSENTATION DE L'ENFER, DOMINIQUE (ABBÉ), <i>BEATUS DE GÉRONE</i> , ENLUMINURES DE FRÈRE EMETERIUS ET SŒUR ENDE, 975.....	302
FIGURE 80 : LE JUGEMENT DERNIER, CHAPELLE OUVERTE DE SAINT MICHEL, ANCIEN COUVENT FRANCISCAIN DE SAN ANDRÉS, CALPAN, PUEBLA, XVI ^E SIÈCLE.....	340

FIGURE 81 : LE JUGEMENT DERNIER, PEDRO DE LA VEGA, <i>FLOS SANCTOR[UM]. LA VIDA DE NŔO JEÑOR IEJU CRISTO: Y DE SU SCTISSIMA MADRE: Y D'LOS OTROS SC[TOS]: JEGŪ LA ORDĒ DE SUS FIEJTAS</i> , 1521.....	341
FIGURE 82 : LE JUGEMENT DERNIER, MICHAEL WOLGEMUT, <i>IN HARTMANN SCHEDEL, LIBER CHRONICARUM (CHRONIQUE DE NUREMBERG)</i> , 1493.....	342
FIGURE 83 : BOUCHE DE L'ENFER ET LĒVIATHAN, CHAPELLE OUVERTE DE SAN NICOLÁS DE TOLENTINO (DĒTAIL), MUR LATĒRAL NORD, ACTOPAN, HIDALGO, XVI ^E SIĒCLE.....	352
FIGURE 84 : REPRĒSENTATIONS DE L'ENFER ET SCĒNES DE TORTURE, CHAPELLE OUVERTE DE SAN NICOLÁS DE TOLENTINO (DĒTAIL), MUR LATĒRAL NORD, ACTOPAN, HIDALGO, XVI ^E SIĒCLE.	353
FIGURE 85 : REPRĒSENTATIONS DE L'ENFER ET SCĒNES DE TORTURE, CHAPELLE OUVERTE DE SAN NICOLÁS DE TOLENTINO (DĒTAIL), MUR LATĒRAL NORD, ACTOPAN, HIDALGO, XVI ^E SIĒCLE.	353
FIGURE 86 : TRIOMPHE DE LA MORT, EX-COUVENT DE SANTA MARÍA DE LOS REYES, HUATLATLAUCA, PUEBLA, XVI ^E SIĒCLE.....	356
FIGURE 87 : CRĀNE REPRĒSENTANT LE MONT DU CALVAIRE ET LE SUPPLICE DU CHRIST, EX-COUVENT DE LA TRANSFIGURATION, MALINALCO, ĒTAT DE MEXICO, XVI ^E SIĒCLE.	359
FIGURE 88 : ĀMES DES DĒFUNTS SOUS FORME D'OISEAUX, EX-COUVENT DE LA TRANSFIGURATION, MALINALCO, ĒTAT DE MEXICO, XVI ^E SIĒCLE.....	360
FIGURE 89 : REPRĒSENTATION DE LA MORT, EX-COUVENT DE LA TRANSFIGURATION, MALINALCO, ĒTAT DE MEXICO, XVI ^E SIĒCLE.	361
FIGURE 90 : SALON DES SIBYLLES, CASA DEL DEÁN, PUEBLA DE ZARAGOZA, PUEBLA, XVI ^E SIĒCLE.	363
FIGURE 91 : <i>MEMENTO MORI</i> , CASA DEL DEÁN, PUEBLA DE ZARAGOZA, PUEBLA, XVI ^E SIĒCLE.	365
FIGURE 92 : ORPHĒE REPRĒSENTĒ SOUS FORME DE SINGE, CASA DEL DEÁN, PUEBLA DE ZARAGOZA, PUEBLA, XVI ^E SIĒCLE.....	366
FIGURE 93 : LE TRIOMPHE DU TEMPS, CASA DEL DEÁN, PUEBLA DE ZARAGOZA, PUEBLA, XVI ^E SIĒCLE.	367
FIGURE 94 : DIABLE OU DĒMON REPRĒSENTĒ SOUS FORME DE BASILIC, CASA DEL DEÁN, PUEBLA DE ZARAGOZA, PUEBLA, XVI ^E SIĒCLE.....	367
FIGURE 95 : LE TRIOMPHE DE LA MORT, CASA DEL DEÁN, PUEBLA DE ZARAGOZA, PUEBLA, XVI ^E SIĒCLE.	370
FIGURE 96 : LE TRIOMPHE DE LA MORT, PĒTRARQUE, <i>TRIUMPHOS DE PETRARCHA</i> , 1541...	370

FIGURE 97 : REPRÉSENTATION DE LA MORT, FRANCISCO DE MONZÓN, <i>NORTE DE YDIOTAS</i> . 382	
FIGURE 98 : JUAN DE VALDÉS LEAL, <i>IN ICTU OCULI</i> , HÔPITAL DE LA SAINTE CHARITÉ, SÉVILLE, ANDALOUSIE, 1670-1672.....	386
FIGURE 99 : JUAN DE VALDÉS LEAL, <i>FINIS GLORIAE MUNDI</i> , HÔPITAL DE LA SAINTE CHARITÉ, SÉVILLE, ANDALOUSIE, 1670-1672.....	387
FIGURE 100 : IGNACIO DE RIES, <i>EL ÁRBOL DE LA VIDA</i> , CHAPELLE DE LA CONCEPTION, CATHÉDRALE SANTA MARÍA DE SÉGOVIE, CASTILLE-ET-LEÓN, XVII ^E SIÈCLE.	391
FIGURE 101 : <i>ARS MORIENDI</i> , ANCIEN COLLÈGE JÉSUISTE DE SAN FRANCISCO JAVIER, TEPOTZOTLÁN, ÉTAT DE MÉXICO, PROBABLEMENT XVII ^E SIÈCLE.	396
FIGURE 102 : FRONTISPICE, DAMIANO GONZÁLEZ DE CUETO, <i>ORATIO FUNEBRIS HABITA A MAGISTRO DAMIANO GONÇALEZ DE CUETO... IN EXEQUIIS... PATRIS ANTONII ARIAS...</i> , 1603	398
FIGURE 103 : ANNÉE 1625, RELATANT UNE ÉCLIPSE ET LA MORT DE L'ÉVÊQUE DON ALONSO DE LA MOTA, <i>ANALES INDÍGENAS DEL BARRIO DE SAN JUAN DEL RÍO DE LA PUEBLA DE LOS ÁNGELES QUE COMPRENDEN LOS AÑOS 1610-1692</i> , XVII-XVIII ^E SIÈCLES.	400
FIGURE 104 : ANNÉE 1633, RELATANT UNE ÉPIDÉMIE APPELÉE « CHICHIMECO », <i>ANALES INDÍGENAS DEL BARRIO DE SAN JUAN DEL RÍO DE LA PUEBLA DE LOS ÁNGELES QUE COMPRENDEN LOS AÑOS 1610-1692</i> , XVII-XVIII ^E SIÈCLES.	401
FIGURE 105 : ANNÉE 1665, RELATANT LA MORT DU ROI PHILIPPE IV D'ESPAGNE, <i>ANALES INDÍGENAS DEL BARRIO DE SAN JUAN DEL RÍO DE LA PUEBLA DE LOS ÁNGELES QUE COMPRENDEN LOS AÑOS 1610-1692</i> , XVII-XVIII ^E SIÈCLES.	402
FIGURE 106 : ANNÉE 1673, RELATANT LA MORT DE L'ÉVÊQUE DIEGO OSORIO DE ESCOBAR, ET CELLE DU VICE-ROI PEDRO NUÑO COLÓN DE PORTUGAL, <i>ANALES INDÍGENAS DEL BARRIO DE SAN JUAN DEL RÍO DE LA PUEBLA DE LOS ÁNGELES QUE COMPRENDEN LOS AÑOS 1610-1692</i> , XVII-XVIII ^E SIÈCLES.....	403
FIGURE 107 : DAMNÉS DE L'ENFER, TEMPLE DE SAN ANTONIO DE PADUA, SANTIAGO DE QUERÉTARO, QUERÉTARO, PROBABLEMENT XVIII ^E SIÈCLE.....	416
FIGURE 108 : TOURMENTS DE L'ENFER, MIGUEL ANTONIO MARTÍNEZ DE POCASANGRE, SANCTUAIRE DE JESÚS NAZARENO, ENTRÉE DU SANCTUAIRE, ATOTONILCO, GUANAJUATO, XVIII ^E SIÈCLE.	418
FIGURE 109 : TOURMENTS DE L'ENFER, MIGUEL ANTONIO MARTÍNEZ DE POCASANGRE, SANCTUAIRE DE JESÚS NAZARENO, PORTE PRINCIPALE DU SANCTUAIRE, ATOTONILCO, GUANAJUATO, XVIII ^E SIÈCLE.	418

FIGURE 110 : MIGUEL ANTONIO MARTÍNEZ DE POCASANGRE, CHÂTIMENTS INFERNAUX, SANCTUAIRE DE JESÚS NAZARENO, PORTE PRINCIPALE DU SANCTUAIRE, ATOTONILCO, GUANAJUATO, XVIII ^E SIÈCLE.....	419
FIGURE 111 : CHÂTIMENTS INFERNAUX, MIGUEL ANTONIO MARTÍNEZ DE POCASANGRE, SANCTUAIRE DE JESÚS NAZARENO, PORTE PRINCIPALE DU SANCTUAIRE (DÉTAIL), ATOTONILCO, GUANAJUATO, XVIII ^E SIÈCLE.....	420
FIGURE 112 : CHÂTIMENTS INFERNAUX, MIGUEL ANTONIO MARTÍNEZ DE POCASANGRE, SANCTUAIRE DE JESÚS NAZARENO, PORTE PRINCIPALE DU SANCTUAIRE (DÉTAIL), ATOTONILCO, GUANAJUATO, XVIII ^E SIÈCLE.....	420
FIGURE 113 : <i>ARS MORIENDI</i> ET JUGEMENT INDIVIDUEL, MIGUEL ANTONIO MARTÍNEZ DE POCASANGRE, SANCTUAIRE DE JESÚS NAZARENO, ENTRÉE DU SANCTUAIRE, ATOTONILCO, GUANAJUATO, XVIII ^E SIÈCLE.....	421
FIGURE 114 : <i>LAS PENAS DEL INFIERNO</i> , XVIII ^E SIÈCLE, CONSERVÉ À LA PINACOTHÈQUE DE LA PROFESA, TEMPLE DE SAN FELIPE NERI, MEXICO.	423
FIGURE 115 : <i>LA BOCA DEL INFIERNO</i> (DÉTAIL), XVIII ^E SIÈCLE, CONSERVÉ À LA PINACOTHÈQUE DE LA PROFESA, TEMPLE DE SAN FELIPE NERI, MEXICO.	424
FIGURE 116 : BALTASAR TRONCOSO Y SOTOMAYOR, FRONTISPICE DE CAYETANO CABRERA Y QUINTERO, <i>ESCUDO DE ARMAS DE MEXICO, CELESTIAL PROTECCION DE ESTA NOBILISSIMA CIUDAD, DE LA NUEVA-ESPAÑA, Y DE CASI TODO EL NUEVO MUNDO, MARIA SANTISSIMA, EN SU PORTENTOSA IMAGEN DEL MEXICANO GUADALUPE, MILAGROSAMENTE APPARECIDA EN EL PALACIO ARZOBISPAL EL AÑO DE 1531, 1746</i>	429
FIGURE 117 : AMOURS ET PÉCHÉS CONDUISANT EN ENFER, MIGUEL ANTONIO MARTÍNEZ DE POCASANGRE, PORTE PRINCIPALE DU SANCTUAIRE (DÉTAIL), SANCTUAIRE DE JESÚS NAZARENO, XVIII ^E SIÈCLE, ATOTONILCO, GUANAJUATO.....	447
FIGURE 118 : <i>LA MUERTE DEL JUSTO</i> , XVIII ^E SIÈCLE.....	450
FIGURE 119 : <i>PUDRIDERO</i> , XVIII ^E SIÈCLE, CONSERVÉ À LA PINACOTHÈQUE DE LA PROFESA, TEMPLE DE SAN FELIPE NERI, MEXICO.....	452
FIGURE 120 : <i>MEDITATIO MORTIS OPTIMA VITAE MAGISTRA</i> OU <i>VANIDAD DE VANIDADES</i> , PROBABLEMENT XVIII ^E SIÈCLE.	454
FIGURE 121 : MICHEL MOSIN, <i>STIPENDIA PECCATI MORS</i> OU <i>LA MORT EST LA SOLDE ET LE PAYEMENT DU PÉCHÉ</i> , D'APRÈS UNE ŒUVRE DE JEAN-BAPTISTE CORNEILLE, VERS 1680....	454
FIGURE 122 : <i>MUERTE, PURGATORIO E INFIERNO</i> , XVIII ^E SIÈCLE.....	455

FIGURE 123 : MORT CHASSERESSE, XVIII ^E SIÈCLE, CONSERVÉ À LA PINACOTHÈQUE DU TEMPLE DE LA COMPAGNIE DE JÉSUS DE GUANAJUATO, GUANAJUATO, GUANAJUATO.....	456
FIGURE 124 : <i>POLÍPTICO DE LA MUERTE</i> , VERSO, XVIII ^E SIÈCLE.....	457
FIGURE 125 : <i>POLÍPTICO DE LA MUERTE</i> , RECTO, XVIII ^E SIÈCLE.....	458
FIGURE 126 : <i>POLÍPTICO DE LA MUERTE</i> , INTRODUCTION, XVIII ^E SIÈCLE.....	459
FIGURE 127 : <i>POLÍPTICO DE LA MUERTE</i> , <i>MEMENTO MORI</i> , XVIII ^E SIÈCLE.....	461
FIGURE 128 : <i>POLÍPTICO DE LA MUERTE</i> , <i>ARS MORIENDI</i> , XVIII ^E SIÈCLE.	462
FIGURE 129 : <i>POLÍPTICO DE LA MUERTE</i> , LE JUGEMENT DERNIER, XVIII ^E SIÈCLE.	464
FIGURE 130 : <i>POLÍPTICO DE LA MUERTE</i> , VANITÉ, XVIII ^E SIÈCLE	465
FIGURE 131 : <i>POLÍPTICO DE LA MUERTE</i> , <i>RELOX</i> , XVIII ^E SIÈCLE.....	467
FIGURE 132 : ANNÉE 1666, RELATANT LA NOUVELLE DE LA MORT DU ROI PHILIPPE IV D'ESPAGNE, <i>ANALES INDÍGENAS DEL BARRIO DE SAN JUAN DEL RÍO DE LA PUEBLA DE LOS ÁNGELES QUE COMPRENDEN LOS AÑOS 1610-1692</i> , XVIII ^E SIÈCLES	470
FIGURE 133 : <i>DISEÑO DEL TÚMULO LEVANTADA [SIC] EN LA IGLESIA DE COATEPEQUE EN LAS EXEQUIAS POR LA MUERTE DE CARLOS II</i> , 1701.....	472
FIGURE 134 : <i>GRABADO DEL TÚMULO LEVANTADO EN LA CATEDRAL DE MÉXICO PARA LAS EXEQUIAS DE ISABEL DE FARNESIO</i> , 1767.....	473
FIGURE 135 : <i>GRABADO DEL TÚMULO LEVANTADO EN LA CATEDRAL DE MÉXICO PARA LAS EXEQUIAS DE ISABEL DE FARNESIO</i> , DÉTAIL (SAINTES REPRÉSENTÉES COMME DES CADAVRES), 1767	474
FIGURE 136 : TEODORO ARDEMANS, <i>TRAZA DEL TÚMULO EN HONOR DE CARLOS II, ERIGIDO EN MADRID (ALZADO)</i> , 1700.....	475
FIGURE 137 : CATAFALQUE DE LA VILLA DE TOLUCA, FACE 1, XVIII ^E SIÈCLE.....	477
FIGURE 138 : CATAFALQUE DE LA VILLA DE TOLUCA, FACE 4, XVIII ^E SIÈCLE.....	478
FIGURE 139 : TRIOMPHE DE LA MORT, CATAFALQUE DE LA VILLA DE TOLUCA, XVIII ^E SIÈCLE	480
FIGURE 140 : LA MORT ET CUPIDON, CATAFALQUE DE LA VILLA DE TOLUCA, XVIII ^E SIÈCLE	481
FIGURE 141 : LA MORT FILEUSE, CATAFALQUE DE LA VILLA DE TOLUCA, XVIII ^E SIÈCLE.	483
FIGURE 142 : COURSE ENTRE LE TEMPS ET LA MORT, CATAFALQUE DE LA VILLA DE TOLUCA, XVIII ^E SIÈCLE.	483
FIGURE 143 : SAMSON ET LE LION, CATAFALQUE DE LA VILLA DE TOLUCA, XVIII ^E SIÈCLE....	484
FIGURE 144 : CATAFALQUE DE SANTA PRISCA, FACE 1, XVIII ^E SIÈCLE	486

FIGURE 145 : LA MORT DÉMOLISSANT UNE TOUR, CATAFALQUE DE SANTA PRISCA, XVIII ^E SIÈCLE	491
FIGURE 146 : LA MORT PIÉTINANT DES FLEURS DE LYS, CATAFALQUE DE SANTA PRISCA, XVIII ^E SIÈCLE.....	492
FIGURE 147 : LA MORT FACE À L’AIGLE PORTANT LA COURONNE, CATAFALQUE DE SANTA PRISCA, XVIII ^E SIÈCLE.	493
FIGURE 148 : LA MORT TUANT UN LION, CATAFALQUE DE SANTA PRISCA, XVIII ^E SIÈCLE.	494
FIGURE 149 : LA MORT ROMPANT LE COLLIER DE L’ORDRE DE LA TOISON D’OR, CATAFALQUE DE SANTA PRISCA, XVIII ^E SIÈCLE.	495
FIGURE 150 : GRAVURE REPRÉSENTANT LES ORNEMENTS DU CATAFALQUE DE FERDINAND VI D’ESPAGNE POUR LES <i>EXEQUIAS</i> DE CELUI-CI DANS LA CATHÉDRALE DE MEXICO, DOMINGO BALCARCEL Y FOMENTO Y FÉLIX VENANCIO MALO, <i>LAGRYMAS DE LA PAZ: VERTIDAS EN LAS EXEQUIAS DEL SEÑOR D. FERNANDO DE BORBON, POR EXCELENCIA EL JUSTO, VI, MONARCHA, DE LOS QUE CON TAN ESCLARECIDO NOMBRE ILUSTRARON LA MONARCHIA ESPAÑOLA</i> , 1762.....	497
FIGURE 151 : GRAVURE REPRÉSENTANT LES ORNEMENTS DU CATAFALQUE DE FERDINAND VI D’ESPAGNE POUR LES <i>EXEQUIAS</i> DE CELUI-CI DANS LA CATHÉDRALE DE MEXICO, DOMINGO BALCARCEL Y FOMENTO Y FÉLIX VENANCIO MALO, <i>LAGRYMAS DE LA PAZ: VERTIDAS EN LAS EXEQUIAS DEL SEÑOR D. FERNANDO DE BORBON, POR EXCELENCIA EL JUSTO, VI, MONARCHA, DE LOS QUE CON TAN ESCLARECIDO NOMBRE ILUSTRARON LA MONARCHIA ESPAÑOLA</i> , 1762.....	498
FIGURE 152 : FRANCISCO AGÜERA BUSTAMANTE, « <i>DIXIT: COGITATIONEM SUAM IN EO ESSE, UT OMNEM TERRAM SUO SUBJUGARET IMPERIO</i> », FRONTISPICE, JOAQUÍN BOLAÑOS (O.F.M.), <i>LA PORTENTOSA VIDA DE LA MUERTE: EMPERATRIZ DE LOS SEPULCROS, VENGADORA DE LOS AGRAVIOS DEL ALTÍSIMO Y MUY SEÑORA DE LA HUMANA NATURALEZA, CUYA CÉLEBRE HISTORIA ENCOMIENDA À LOS HOMBRES DE BUEN GUSTO</i> , 1792.....	542
FIGURE 153 : CAREL ALLARD (ATTRIBUÉ À), <i>HET GEOPENDE GRAF VAN VENUS</i> , 1707-1708..	543
FIGURE 154 : FRANCISCO AGÜERA BUSTAMANTE, « <i>PER PECATUM MORS</i> », CAP. I, <i>PATRIA Y PADRES DE LA MUERTE</i> , JOAQUÍN BOLAÑOS (O.F.M.), <i>LA PORTENTOSA VIDA DE LA MUERTE: EMPERATRIZ DE LOS SEPULCROS, VENGADORA DE LOS AGRAVIOS DEL ALTÍSIMO Y MUY SEÑORA DE LA HUMANA NATURALEZA, CUYA CÉLEBRE HISTORIA ENCOMIENDA À LOS HOMBRES DE BUEN GUSTO</i> , 1792.....	545

FIGURE 155 : ADAM ET ÈVE, RETABLE DES PÉCHÉS CAPITAUX, PAROISSE DE LA SAINTE CROIX, TLAXCALA DE XICOTÉNCATL, TLAXCALA, 1735.....	546
FIGURE 156 : FRANCISCO AGÜERA BUSTAMANTE, « <i>CONCUPISSENTIA CUM CONCEPERIT PARIT PECCATUM, PECCATUM VERO GENERAT MORTEM</i> », CAP. IV, <i>SE DA RAZÓN QUIEN FUE LA ABUELA DE LA MUERTE</i> , JOAQUÍN BOLAÑOS (O.F.M.), <i>LA PORTENTOSA VIDA DE LA MUERTE: EMPERATRIZ DE LOS SEPULCROS, VENGADORA DE LOS AGRAVIOS DEL ALTÍSIMO Y MUY SEÑORA DE LA HUMANA NATURALEZA, CUYA CÉLEBRE HISTORIA ENCOMIENDA À LOS HOMBRES DE BUEN GUSTO</i> , 1792.....	547
FIGURE 157 : FRANCISCO AGÜERA BUSTAMANTE, « <i>PERCUSIMUS FÆDUS CUM MORTE</i> », CAP. VII, <i>CELEBRA LA MUERTE UNA ESPECIE DE CONTRATO MATRIMONIAL Y ENGAÑA TRAIIDORAMENTE A SUS MARIDOS</i> , JOAQUÍN BOLAÑOS (O.F.M.), <i>LA PORTENTOSA VIDA DE LA MUERTE: EMPERATRIZ DE LOS SEPULCROS, VENGADORA DE LOS AGRAVIOS DEL ALTÍSIMO Y MUY SEÑORA DE LA HUMANA NATURALEZA, CUYA CÉLEBRE HISTORIA ENCOMIENDA À LOS HOMBRES DE BUEN GUSTO</i> , 1792.....	548
FIGURE 158 : FRANCISCO AGÜERA BUSTAMANTE, « <i>INITE CONSILIUM QUID AGERE DEBEAMUS</i> », CAP. VIII, <i>CELEBRA LA MUERTE UN CONCILIÁBULO PARA DELIBERAR SOBRE LA MATERIA DE POBLAR CUANTO ANTES LAS COLONIAS DE LA TIERRA ADENTRO</i> , JOAQUÍN BOLAÑOS (O.F.M.), <i>LA PORTENTOSA VIDA DE LA MUERTE: EMPERATRIZ DE LOS SEPULCROS, VENGADORA DE LOS AGRAVIOS DEL ALTÍSIMO Y MUY SEÑORA DE LA HUMANA NATURALEZA, CUYA CÉLEBRE HISTORIA ENCOMIENDA À LOS HOMBRES DE BUEN GUSTO</i> , 1792.....	551
FIGURE 159 : FRANCISCO AGÜERA BUSTAMANTE, « <i>NUNC VERO REMINISCOR MALORUM, QUAE FECI</i> », CAP. XVIII, <i>SE VISTE LA MUERTE DE DISTINTO ROPAJE PARA PRESENTARSE A LA CABECERA DE UN PECADOR ENVEJECIDO EN SUS CULPAS</i> , JOAQUÍN BOLAÑOS (O.F.M.), <i>LA PORTENTOSA VIDA DE LA MUERTE: EMPERATRIZ DE LOS SEPULCROS, VENGADORA DE LOS AGRAVIOS DEL ALTÍSIMO Y MUY SEÑORA DE LA HUMANA NATURALEZA, CUYA CÉLEBRE HISTORIA ENCOMIENDA À LOS HOMBRES DE BUEN GUSTO</i> , 1792.....	552
FIGURE 160 : FRANCISCO AGÜERA BUSTAMANTE, « <i>EXAUDI ME MISERAM DEPRECANTEM</i> », CAP. XX, <i>MEMORIAL QUE PRESENTA LA MUERTE AL REY DE LOS CIELOS, QUEJÁNDOSE DE LA INGRATITUD DE LOS HOMBRES</i> , JOAQUÍN BOLAÑOS (O.F.M.), <i>LA PORTENTOSA VIDA DE LA MUERTE: EMPERATRIZ DE LOS SEPULCROS, VENGADORA DE LOS AGRAVIOS DEL ALTÍSIMO Y MUY SEÑORA DE LA HUMANA NATURALEZA, CUYA CÉLEBRE HISTORIA ENCOMIENDA À LOS HOMBRES DE BUEN GUSTO</i> , 1792.....	554
FIGURE 161 : FRANCISCO AGÜERA BUSTAMANTE, « <i>ECCE EQUUS PALLIDUS : ET QUI SEDEBAT SUPER EUM, NOMEN ILLI MORS</i> », CAP. XXVI, <i>SALE LA MUERTE A DAR UNA BATALLA CAMPAL A</i>	

LOS MORTALES, SEGÚN QUE LA VIO SAN JUAN EN SU APOCALIPSIS, JOAQUÍN BOLAÑOS (O.F.M.), *LA PORTENTOSA VIDA DE LA MUERTE: EMPERATRIZ DE LOS SEPULCROS, VENGADORA DE LOS AGRAVIOS DEL ALTÍSIMO Y MUY SEÑORA DE LA HUMANA NATURALEZA, CUYA CÉLEBRE HISTORIA ENCOMIENDA À LOS HOMBRES DE BUEN GUSTO*, 1792. 555

FIGURE 162 : FRANCISCO AGÜERA BUSTAMANTE, « *SPES EJUS FRUSTRABITUR, ET VIDENTIMUS CUNCTIS PRECIPITATIBUS* », CAP. XXXII, *ECHA LA MUERTE POR TIERRA UNA ELEVADA TORRE DE VANAS ESPERANZAS QUE HABÍA FABRICADO EN SU PECHO UN JOVEN BIZARRO LLAMADO JUNIOR*, JOAQUÍN BOLAÑOS (O.F.M.), *LA PORTENTOSA VIDA DE LA MUERTE: EMPERATRIZ DE LOS SEPULCROS, VENGADORA DE LOS AGRAVIOS DEL ALTÍSIMO Y MUY SEÑORA DE LA HUMANA NATURALEZA, CUYA CÉLEBRE HISTORIA ENCOMIENDA À LOS HOMBRES DE BUEN GUSTO*, 1792. 557

FIGURE 163 : FRANCISCO AGÜERA BUSTAMANTE, « *ASCENDIT MORS PER FENETRAS NOSTRAS* », CAP. XXXIV, *LA MUERTE PONE SITIO A UNA DAMA DE ESTA AMÉRICA Y, POR ASALTO, LE GANA LA PLAZA DEL CORAZÓN*, JOAQUÍN BOLAÑOS (O.F.M.), *LA PORTENTOSA VIDA DE LA MUERTE: EMPERATRIZ DE LOS SEPULCROS, VENGADORA DE LOS AGRAVIOS DEL ALTÍSIMO Y MUY SEÑORA DE LA HUMANA NATURALEZA, CUYA CÉLEBRE HISTORIA ENCOMIENDA À LOS HOMBRES DE BUEN GUSTO*, 1792. 558

FIGURE 164 : FRANCISCO AGÜERA BUSTAMANTE, « *IN HORRORE VISIONIS NOCTURNÆ, PAVOR TENUIT ME* », CAP. XXXVI, *LA MUERTE PONE SITIO A UNA DAMA DE ESTA AMÉRICA Y, POR ASALTO, LE GANA LA PLAZA DEL CORAZÓN*, JOAQUÍN BOLAÑOS (O.F.M.), *LA PORTENTOSA VIDA DE LA MUERTE: EMPERATRIZ DE LOS SEPULCROS, VENGADORA DE LOS AGRAVIOS DEL ALTÍSIMO Y MUY SEÑORA DE LA HUMANA NATURALEZA, CUYA CÉLEBRE HISTORIA ENCOMIENDA À LOS HOMBRES DE BUEN GUSTO*, 1792. 560

FIGURE 165 : FRANCISCO AGÜERA BUSTAMANTE, « *DESIDERABUNT MORI, ET MORS FUGIET AB EIS* », CAP. XXXVIII, *SE ASOMARÁ LA MUERTE POR LA VENTANA DE UN SEPULCRO PARA VER EL DÍA DEL JUICIO Y SE DICE LO QUE SUCEDERÁ ENTONCES A LA MUERTE Y A LOS MORTALES*, JOAQUÍN BOLAÑOS (O.F.M.), *LA PORTENTOSA VIDA DE LA MUERTE: EMPERATRIZ DE LOS SEPULCROS, VENGADORA DE LOS AGRAVIOS DEL ALTÍSIMO Y MUY SEÑORA DE LA HUMANA NATURALEZA, CUYA CÉLEBRE HISTORIA ENCOMIENDA À LOS HOMBRES DE BUEN GUSTO*, 1792. 562

FIGURE 166 : FRANCISCO AGÜERA BUSTAMANTE, « *DECIDIT LECTUM, ET COGNOVIT QUIA MORERETUR* », CAP. XL, *SENECTUD DE LA MUERTE Y PRINCIPIO DE SUS AGONÍAS* : JOAQUÍN BOLAÑOS (O.F.M.), *LA PORTENTOSA VIDA DE LA MUERTE: EMPERATRIZ DE LOS SEPULCROS,*

*VENGADORA DE LOS AGRAVIOS DEL ALTÍSIMO Y MUY SEÑORA DE LA HUMANA NATURALEZA, CUYA
CÉLEBRE HISTORIA ENCOMIENDA À LOS HOMBRES DE BUEN GUSTO, 1792..... 563*

SOURCES ICONOGRAPHIQUES

Cartes

Carte 1 : Évolution territoriale, politique et religieuse de la péninsule Ibérique du XIII^e à la seconde moitié du XV^e siècle (cartes traduites et modifiées, à partir de José María MONSALVO ANTÓN, *Atlas histórico de la España medieval*, Madrid : Editorial Síntesis, 2010, p. 135 et p. 268).

Carte 2 : Danses de la mort catalanes issues de la tradition du bas Moyen Âge (carte réalisée par l'auteur de cette thèse).

Carte 3 : Variantes stylistiques des Danses macabres de la péninsule Ibérique médiévale (carte réalisée par l'auteur de cette thèse).

Carte 4 : Corpus actuel des Danses macabres de la péninsule Ibérique médiévale (carte réalisée par l'auteur de cette thèse).

Carte 5 : Division ecclésiastique et répartition des Ordres religieux évangélistes sur le territoire de Nouvelle-Espagne (1519-1577), cartes traduites et modifiées, à partir de Jorge SANDOVAL MINA et Lorena PÁJARO DÍAZ (reproduites avec l'aimable autorisation de Jorge Sandoval Mina et Raúl Marco Del Pont, de l'Instituto de Geografía de la Universidad Nacional Autónoma de México). Disponible sur Instituto de Geografía de la UNAM à l'adresse :

http://www.igeograf.unam.mx/Geodig/nvo_atlas/index.html/2_historia/3_nueva_espania/H_II_I_1.jpg [consulté le 9 septembre 2022].

Carte 6 : Ancienne division administrative de Nouvelle-Espagne (1550-1776), cartes traduites et modifiées, à partir de Jorge SANDOVAL MINA et Lorena PÁJARO DÍAZ (reproduites avec l'aimable autorisation de Jorge Sandoval Mina et Raúl Marco Del Pont, de l'Instituto de Geografía de la Universidad Nacional Autónoma de México). Disponible sur Instituto de Geografía de la UNAM à l'adresse : http://www.igeograf.unam.mx/Geodig/nvo_atlas/index.html/2_historia/3_nueva_espania/H_II_I_1.jpg [consulté le 9 septembre 2022].

Tableaux

Tableau 1 : Pourcentage des demandes pieuses en faveur des communautés ecclésiastiques vallisolétaines présentes dans 77 testaments entre 1370 et 1480, *in* : Adeline RUCQUOI, « De la resignación al miedo : la muerte en Castilla en el s. XV », p. 52-53 (reproduit avec l'aimable autorisation d'Adeline RUCQUOI).

Tableau 2 : Pourcentage de mentions relatives à la mort et à la foi présentes dans 77 testaments entre 1370 et 1490, *in* : Adeline RUCQUOI, « De la resignación al miedo : la muerte en Castilla en el s. XV », p. 52-53 (reproduit avec l'aimable autorisation d'Adeline RUCQUOI).

Tableau 3 : Généalogie et transmission des Danses de la mort littéraires (tableau réalisé par l'auteur de cette thèse).

Tableau 4 : Schéma du catafalque érigé en l'honneur de José de la Borda à Taxco en 1778, reproduit, traduit et modifié par l'auteur de cette thèse depuis : Elisa VARGAS LUGO, *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*, p. 483

Figures

Fig. 1 : Sépulcre du monastère cistercien de Santa María de Matallana (détail), Villalba de los Alcores, Castille-et-León, XIII^e siècle, conservé au Musée national d'art de Catalogne, Barcelone, Catalogne. Disponible à l'adresse : <https://www.monestirs.cat/monst/annex/espa/calleo/valladolid/cmatalla.htm> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 2 : Sépulcre d'un membre de la famille Téllez de Meneses (détail), monastère de Santa María de Palazuelos, Corcos, Castille-et-León, XIII^e-XIV^e siècle, conservé au Musée de Valladolid, Valladolid, Castille-et-León. Disponible à l'adresse : <https://viajarconelarte.blogspot.com/2017/02/los-sepulcros-del-infante-don-felipe-de.html> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 3 : Pleureurs, panneau peint du tombeau de Sancho Sánchez de Carrillo, ermitage de San Andrés, Mahamud, Castille-et-León, vers 1295, conservé au Musée national d'art de Catalogne, Barcelone, Catalogne. Disponible sur Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, à l'adresse : <https://www.museunacional.cat/en/colleccio/pleurants/anonim-castella/004372-003> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 4 : Pleureuses, panneau peint du tombeau de Sancho Sánchez de Carrillo, ermitage de San Andrés, Mahamud, Castille-et-León, vers 1295, conservé au Musée national d'art de Catalogne, Barcelone, Catalogne. Disponible sur Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, à l'adresse : <https://www.museunacional.cat/en/colleccio/pleurants/anonim-castella/004372-003> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 5 : Le séjour des morts accompagnant le Quatrième Cavalier de l'*Apocalypse*, OVECO, *Beatus de Valcavado*, 970, fol. 93r, conservé à la Bibliothèque historique de Santa Cruz, Valladolid, Castille-et-León. Disponible à l'adresse : <https://www.historiarum.es/news/los-mozarabes-granadinos-llaman-a-alfonso-el-batallador/> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 6 : Le séjour des morts accompagnant le Quatrième Cavalier de l'*Apocalypse*, FACUNDUS, *Beatus de Ferdinand et de Sancha*, 1047, fol. 145r, conservé à la Bibliothèque nationale d'Espagne, Madrid. Disponible sur Wikimedia à l'adresse : https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Beatus_de_Facundus#/media/File:B_Facundus_135.jpg [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 7 : Cadavre dévoré par des serpents et des rats, in : Lothaire de SEGNI (futur pape Innocent III), (XIII^e siècle), *De miseria humanae conditionis*, traduction en français sous le titre *Double lay de fragilité humaine nature* par Eustache Deschamps, vers 1390, fol. 15r, conservé à la Bibliothèque nationale de France, Paris. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454691k/> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 8 : Cadavre illustrant les paroles du *Ad mortem festinamus*, in : *Llibre Vermell de Montserrat*, 1399, fol. 27r, conservé au Monastère de Montserrat, Monistrol de Montserrat, Catalogne. Disponible sur Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes à l'adresse : <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/llibre-vermell-de-montserrat--0/html/ff6fe3e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 9 : Représentation de la Mort associée à une inscription de *Memento mori*, chapelle dorée de la cathédrale de la Asunción de la Virgen Salamanque, Castille-et-León, début XVI^e siècle. Disponible à l'adresse : <https://catedralsalamanca.org/catedral-nueva/#dorada> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 10 : Les trois Morts et les trois Vifs (détail), château d'Alcañiz, Alcañiz, Aragon, XIV^e siècle. Disponible à l'adresse : <http://www.arquivoltas.com/14-Teruel/031-AlcanizCastillo06.htm> [consulté le 30 septembre 2022] (photographie de Antonio Garcia Omedes, de la Real Academia de San Luis).

Fig. 11 : Les trois Morts et les trois Vifs (détail), couvent de San Pablo, Peñafiel, Castille-et-León, première moitié du XIV^e siècle, conservé au Musée de Valladolid, Valladolid, Castille-et-León. Disponible sur Wikimedia à l'adresse : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fresco_de_los_tres_vivos_-_San_Pablo_-_Pe%C3%B1afiel_20140708.jpg [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 12 : Fragment du relief des trois Morts et des trois Vifs sur un sarcophage de Fraga (Huesca), vers 1330, conservé au Musée diocésain et régional de Lérida, Lérida, Catalogne. Disponible in : Ángela FRANCO MATA, « Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las danzas de la muerte medievales en España », in : *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 2002, n° 20, Madrid : Ministerio de Cultura, p. 173-214. Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

Fig. 13 : Pierre sépulcrale représentant les trois Morts et les trois Vifs (détail), paroisse de Rano, Quirós, Asturies, date inconnue (reproduction avec l'aimable autorisation de la Unidad Parroquial Quirós pour l'auteur de cette thèse).

Fig. 14 : Les trois Morts et les trois Vifs, *Livre d'Heures de Charles VIII*, miniatures attribuées au Maître de Jacques de Besançon, Paris : Antoine Vérard, entre 1494 et 1497, fol. 76r, conservé à la Bibliothèque nationale d'Espagne, Madrid. Disponible sur Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España) à l'adresse : <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000037462> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 15 : Les trois Morts et les trois Vifs, *Livre d'Heures de Charles Quint*, Paris : [Inconnu], vers 1500, fol. 218, conservé à la Bibliothèque nationale d'Espagne, Madrid. Disponible sur Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España) à l'adresse : <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000051953&page=1> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 16 : Thème de la bataille pour le salut de l'âme, *Cantigas de Santa María, Códice Rico*, vers 1280-1284, fol. 40v, conservé à la Bibliothèque royale de El Escorial, San Lorenzo de El Escorial, Communauté de Madrid. Disponible sur Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid à l'adresse : <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/item/11337> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 17 : La Mort tenant la main à un prêtre, in : Jorge MANRIQUE, *Glosa famosíssima sobre las coplas de dō Jorge Mārriq̃*, glosa hecha [y] cōpuesta por el licēciado Alōso de Ceruātes, Sevilla : Jacobo Cromberger, entre 1508 et 1510, fol. 8, conservé à la Bibliothèque nationale d'Espagne, Madrid. Disponible sur Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España) à l'adresse : <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014506&page=1> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 18 : Jorge MANRIQUE, *Glosa de diez coplas de don Iorge Manrique hecha por Iorge de Monte moor: sobre la muerte dela muy alta princesa doña Maria hija del Reyno do[m] Iuan tercero de Portugal: dirigidas al muy magnifico & discreto señor Iuan da Silua regidor de Portugal*, por Jorge de MONTEMOR, XVI^e siècle, conservé à la Bibliothèque nationale du Portugal, Lisbonne. Disponible sur Biblioteca Nacional Digital (Biblioteca Nacional de Portugal), RES-218-3-V, à l'adresse : <https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/records/item/90756-redirectio> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 19 : L'évêque et l'écuyer face à la mort, *La danse macabre*, Paris : Guy Marchant, 1485, fol. 3v, conservé à la Bibliothèque municipale de Grenoble, I.327 Rés.. Disponible sur Pagella (Bibliothèque municipale de Grenoble) à l'adresse : <https://pagella.bm-grenoble.fr/ark:/12148/bpt6k10953823> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 20 : Giacomo BORLONE DE BUSCHIS, *Trionfo della morte*, oratoire des disciplines, Clusone, Lombardie, 1484-1485. Disponible sur Wikipedia à l'adresse : https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Triumph_death_clusone.jpg [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 21 : *Trionfo della Morte*, Palais Abatellis, Palerme, Sicile, milieu XV^e siècle. Disponible sur Wikipedia à l'adresse : [https://it.wikipedia.org/wiki/Trionfo_della_Morte_\(Palermo\)#:~:text=Il%20Trionfo%20della%20Morte%20%C3%A8,di%20Palazzo%20Abatellis%20a%20Palermo](https://it.wikipedia.org/wiki/Trionfo_della_Morte_(Palermo)#:~:text=Il%20Trionfo%20della%20Morte%20%C3%A8,di%20Palazzo%20Abatellis%20a%20Palermo). [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 22 : Danse des morts de la chapelle du Saint-Christ, château de Javier, Javier, Navarre début du XVI^e siècle. Disponible à l'adresse : <https://www.castillodejavier.es/museo> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 23 : Danse de la mort du couvent de Sant Francesc, Morella, Communauté valencienne, XV^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 24 : Gobelet aux squelettes, Trésor de Boscoreale, quatrième quart I^{er} siècle av. J.-C., première moitié I^{er} siècle, ap. J.-C, conservé au Musée du Louvre, Paris. Disponible sur Musée du Louvre à : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010256164> [consulté le 30 septembre 2022] © 1997 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski.

Fig. 25 : La Mort devant un cercueil ouvert, église de Santa María de Cuíña, Oza Cesuras, Galice, XV^e siècle. Disponible à l'adresse : <https://galiciapuebloapueblo.blogspot.com/2015/04/santa-maria-de-cuina-oz-a-cesuras.html>. [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 26 : Allégorie de la Mort creusant une tombe, in : *Llibre d'Hores que conté Salms, les quatre Passions, fragments dels Evangelis*, il·lustrat per Bernat MARTORELL, première moitié du XV^e siècle, fol. 163v, conservé aux Archives historiques de la ville de Barcelone, Barcelone, Catalogne. Disponible sur Archives historiques de la ville de Barcelone à l'adresse : <https://catalegarxiunicipal.bcn.cat/ms-opac/image-file/byte?f=/opt/baratz/mediasearch/cache/raw/1/0000020b/523979/1268861111111.pdf> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 27 : Allégorie de la mort et Danse macabre, *Devotionarium*, XV^e siècle, fol. 135v, d.IV.13, conservé à la Bibliothèque royale de El Escorial, San Lorenzo de El Escorial, Communauté de Madrid. Disponible sur Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid : <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/item/13275#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2449%2C-208%2C7392%2C4159> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 28 : Les trois Morts et les trois Vifs, *Heures de Jeanne I^e de Castille*, vers 1500, conservé à la British Library, Londres. © British Library Board, fol. 158v. Disponible à l'adresse : https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_35313 [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 29 : *Incipiunt vigilie mortuorum*, in : *Llibre d'hores del Bisbe Morgades*, Ms. 88, XV^e siècle, fol. 6, conservé aux Archives et Bibliothèque épiscopale de Vic, Vic, Catalogne. Disponible in : *Llibre d'hores del Bisbe Morgades*, Ms. 88, ed. facsimil por Josefina PLANAS BADENAS, Anna GUDAYOL y Biblioteca Episcopal de Vic (eds.), Barcelona : Millenium Liber, 2010 (reproduction des Archives et Bibliothèque épiscopale de Vic pour l'auteur de cette thèse).

Fig. 30 : Transi, fresque du couvent de Sant Francesc (détail), Morella, Communauté valencienne, XV^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 31 : Vers, épigraphes et signes musicaux, fresque du couvent de Sant Francesc (détail), Morella, Communauté valencienne, XV^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 32 : Arbre de vie (à haut à gauche), et soleil de couleur rouge circonscrit par la corde de saint François (en contrebas, effacé), fresque du couvent de Sant Francesc (détail), Morella, Communauté valencienne, XV^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 33 : Mort chasseresse, détail de la fresque du couvent de Sant Francesc (détail), Morella, Communauté valencienne, XV^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 34 : La Mort décochant des flèches sur l'humanité, 1454, conservé à la Bibliothèque nationale d'Espagne, Madrid. Disponible sur Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España) à l'adresse : <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000027763> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 35 : Transi analogue au cadavre de Sant Francesc, in : *A Carthusian miscellany of poems, chronicles, and treatises in Northern English, including an epitome or summary of Mandeville's travels*, 1460-1500, conservé à la British Library, Londres. © British Library Board, fol. 32v. Disponible à l'adresse : https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_37049_fs001r [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 36 : *Virtutum ac vitiorum delineatio*, 1430, fol 5r, conservé à la Bibliothèque Casanatense, Rome. Disponible sur Biblioteca Casanatense à l'adresse : <https://casanatense.contentdm.oclc.org/digital/collection/miniature/id/15845/rec/7> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 37 : Première procession (les *platets* sur les extrémités du cortège), disposition des deux groupes (le *Tabal* et le deuxième groupe de marcheurs portant des tuniques), Procession du Jeudi saint de Verges, 2019 (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 38 : Mouvements de danse, Procession du Jeudi saint de Verges, 2019 (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 39 : Disposition en croix (la *Dalla* de dos, reconnaissable à la faux, le *banderer* au centre), Procession du Jeudi saint de Verges, 2019 (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 40 : Le *banderer* portant l'inscription « *Nemini parco* », Procession du Jeudi saint de Verges, 2019 (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 41 : Chapiteau de la Danse de la mort (provenant de l'ancien couvent franciscain de Gérone), maison Estorch, Gérone, Catalogne, XV^e siècle. Disponible in : Jesús Francesc MASSIP I BONNET et Anika Lenke KOVÁCS, « Les Franciscains et le genre macabre : les Danses de la Mort et la prédication » in : Alan HINDLEY, Jesús Francesc MASSIP I BONNET, Anika Lenke KOVÁCS, Graham RUNNALLS (eds.), *European Medieval Drama*, Vol. 8, Turnhout : Brepols, 2004, p. 96-106, p. 99 (reproduit avec l'aimable autorisation de Jesús Francesc Massip i Bonnet et Anika Lenke Kovács).

Fig. 42 : Séquence narrative du chapiteau de la Danse de la mort de la maison Estorch, XV^e siècle (réalisé par Jesús Francesc Massip i Bonnet et Anika Lenke Kovács). Disponible in : Jesús Francesc MASSIP I BONNET et Anika Lenke KOVÁCS, « Les Franciscains et le genre macabre : les Danses de la Mort et la prédication » in Alan HINDLEY, Jesús Francesc MASSIP I BONNET, Lenke KOVÁCS, Graham RUNNALLS (eds.), *European Medieval Drama*, Vol. 8, Turnhout : Brepols, 2004, p. 96-106, p. 99 (reproduit avec l'aimable autorisation de Jesús Francesc Massip i Bonnet et Anika Lenke Kovács).

Fig. 43 : Chapiteau représentant la Résurrection des Morts et le Pesage des Âmes lors du Jugement dernier (provenant de l'ancien couvent franciscain de Gérone), XV^e siècle, objet conservé num. 133, Musée d'Art de Gérone, Gérone, Catalogne. Disponible in : Jesús Francesc MASSIP I BONNET et Anika Lenke KOVÁCS, « Les Franciscains et le genre macabre : les Danses de la Mort et la prédication » in Alan HINDLEY, Jesús Francesc MASSIP I BONNET, Anika Lenke KOVÁCS, Graham RUNNALLS (eds.), *European Medieval Drama*, Vol. 8, Turnhout : Brepols, 2004, p. 96-106, p. 97 (reproduit avec l'aimable autorisation de Jesús Francesc Massip i Bonnet et Anika Lenke Kovács).

Fig. 44 : Possible Danse macabre (attribuée à Nicolás Francés), cloître de la cathédrale de Santa María de Regla, León, Castille-et-León, XV^e siècle (cliché de Herbert González Zymła, reproduit avec l'aimable autorisation de Herbert González Zymła).

Fig. 45 : La mort impie n'épargnant personne, in : Martín MARTÍNEZ DE AMPIÉS, *Antichristus et quindecim signa (Libro del Antecristo)*, Burgos : Fadrique de Basilea, 1497, conservé à la Bibliothèque nationale d'Espagne, Madrid. Disponible sur Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España) : <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000176570> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 46 : Représentation de Tezcatlipoca, *Codex Borgia*, probablement culture nahua, postclassique tardif (XVI^e siècle), fol. 17, conservé à la Bibliothèque apostolique vaticane, Vatican. Disponible sur Fundación para el Avance de los estudios Mesoamericanos, Inc. à l'adresse : <http://www.famsi.org/spanish/research/loubat/Borgia/thumbs0.html> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 47 : Représentation de Nanahuatzin, *Codex Borgia*, probablement culture nahua, postclassique tardif (XVI^e siècle), fol. 10, conservé à la Bibliothèque apostolique vaticane, Vatican. Disponible sur Fundación para el Avance de los estudios Mesoamericanos, Inc. à l'adresse : <http://www.famsi.org/spanish/research/loubat/Borgia/thumbs0.html> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 48 : Quetzalcóatl, *Codex Telleriano-Remensis*, culture aztèque, XVI^e siècle, fol. 8v, conservé à la Bibliothèque nationale de France, Paris. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France à : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8458267s/fl.item> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 49 : Représentation de Mictlantecuhtli et Quetzalcóatl – Ehécatl, *Codex Borgia*, probablement culture nahua, postclassique tardif (XVI^e siècle), fol. 56, conservé à la Bibliothèque apostolique vaticane, Vatican. Disponible sur Fundación para el Avance de los estudios Mesoamericanos, Inc. à l'adresse : <http://www.famsi.org/spanish/research/loubat/Borgia/thumbs0.html> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 50 : Masque de la dualité vie/mort, civilisation Tlatilco, céramique, préclassique moyen, conservé au Musée national d'anthropologie, Mexico, Collection Covarrubias n° 236, D.R. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. Disponible sur Mediateca INAH à l'adresse : https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/objetoprehispanico%3A19319 [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 51 : Sculpture de la dualité, civilisation maya, céramique, préclassique tardif, conservé au Museo Popol Vuh, Guatemala (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 52 : Sculpture au visage de mort, civilisation de Teotihuacan, classique tardif (environ 650 après J.-C.), conservé au Musée national d'anthropologie, Mexico (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 53 : Pierre du Soleil, ou Calendrier aztèque, civilisation aztèque, postclassique tardif (règne de l'empereur Axayacatl, 1469), conservé au Musée national d'anthropologie, Mexico (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 54 : Représentation de Mictlantecuhtli, *Codex Borbonicus*, postclassique tardif (XV-XVI^e siècle), fol. 10, conservé à la Bibliothèque de l'Assemblée nationale, Paris. Disponible sur Fundación para el Avance de los estudios Mesoamericanos, Inc. à l'adresse : <http://www.famsi.org/research/loubat/Borbonicus/thumbs0.html> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 55 : Mictlantecuhtli, civilisation aztèque, argile, postclassique tardif, conservé au Musée du Templo Mayor de Mexico-Tenochtitlan, Mexico. Disponible sur Wikimedia à l'adresse : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mictlantecuhtli_Statue_Templo_Mayor_%28DSC08004a%29.jpg [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 56 : Les « fragments d'âme » séparés du corps mort, *Codex Laud*, postclassique, fol. 20D, conservé à la Bibliothèque Bodléienne, Oxford. Disponible sur Fundación para el Avance de los estudios Mesoamericanos, Inc. à l'adresse : <http://www.famsi.org/research/pohl/jpcodices/laud/index.html> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 57 : *Sitz Chamiiy*, « la mort gloutonne », civilisation maya, classique tardif, conservé au Musée Popol Vuh, Guatemala (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 58 : Mictecacihuatl, *Codex Fejérváry-Mayer*, postclassique, fol. 28, conservé au Musée de Liverpool, Liverpool. Disponible sur Fundación para el Avance de los estudios Mesoamericanos, Inc. à l'adresse : <http://www.famsi.org/research/loubat/Fejervary/thumbs0.html> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 59 : Allégorie de la mort dévorant le vivant, *Codex Laud*, postclassique, fol. 5D, conservé à la Bibliothèque Bodléienne, Oxford. Disponible sur Fundación para el Avance de los estudios Mesoamericanos, Inc. à l'adresse : <http://www.famsi.org/research/pohl/jpcodices/laud/index.html> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 60 : Dieu de la mort, site de Palo Gordo, monument 26, civilisation maya (aire d'influence Cotzumalguapa), classique tardif, conservé au Musée Popol Vuh, Guatemala (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 61 : Coatlicue, civilisation aztèque, postclassique, conservé au Musée national d'anthropologie, Mexico (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 62 : Les vingt signes temporels et leur divinité associée, *Codex Borgia*, fol. 9 à 13, probablement culture nahua, postclassique tardif (XVI^e siècle), conservé à la Bibliothèque apostolique vaticane, Vatican. Disponible sur Fundación para el Avance de los estudios Mesoamericanos, Inc. à l'adresse : <http://www.famsi.org/spanish/research/loubat/Borgia/thumbs0.html> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 63 : *Miquiztli*, *Codex Borgia*, probablement culture nahua, postclassique tardif (XVI^e siècle), fol. 1, conservé à la Bibliothèque apostolique vaticane, Vatican. Disponible sur Fundación para el Avance de los estudios Mesoamericanos, Inc. à l'adresse : <http://www.famsi.org/spanish/research/loubat/Borgia/thumbs0.html> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 64 : Crâne figurant sur un mur du terrain de pelote, probablement civilisation maya-toltèque, Chichén Itzá, Yucatán, classique tardif ou postclassique ancien (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 65 : Mur des sacrifiés du jeu de pelote, probablement civilisation maya-toltèque, Chichén Itzá, Yucatán, classique tardif ou postclassique ancien (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 66 : Représentation vivante de Tezcatlipoca sous forme d'*ixiptla*, *Codex de Florence*, Livre II, 1577, fol. 30v, conservé à la Bibliothèque Laurentienne, Florence. Disponible sur Library of Congress, World Digital Library, à l'adresse : <https://www.loc.gov/item/2021667837> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 67 : Urne funéraire comportant des crânes, civilisation maya, classique tardif, conservé au Musée Popol Vuh, Guatemala (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 68 : La fondation de Mexico-Tenochtitlan, *Codex Mendoza*, 1541-1542, fol. 2r, conservé à la Bibliothèque Bodléienne, Oxford. Creative Commons licence [CC-BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Disponible sur Digital Bodleian à l'adresse : <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/2fea788e-2aa2-4f08-b6d9-648c00486220/> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 69 : Détail d'un *tzompantli* attendant au terrain de jeu de pelote, probablement civilisation maya-toltèque, Chichén Itzá, Yucatán classique tardif ou postclassique ancien (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 70 : *Tzompantli*, civilisation aztèque, Templo Mayor de Mexico-Tenochitlan, Mexico, postclassique tardif (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 71 : Mort anthropomorphe du *Friso de cuatro soles*, probablement civilisation maya-toltèque, Toniná, Chiapas, classique tardif, (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 72 : Massacre du Templo Mayor, in : Diego DURÁN (O.P.), *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, 1579, fol. 211, conservé à la Bibliothèque nationale d'Espagne, Madrid. Disponible sur Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España) à l'adresse : <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000169486&page=1> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 73 : Carte de la Nouvelle-Galice, in : *Cuaderno de las probanzas que se hicieron por parte de la ciudad de Guadalajara y de los otros pueblos de la Nueva Galicia, en el pleito entre los obispos de la Nueva Galicia y Michoacán, sobre los límites y mudar la silla de la ciudad de Guadalajara a la de Compostela*, 1550, conservé aux Archives générales des Indes, Séville (reproduction de Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo General de Indias, pour l'auteur de cette thèse).

Fig. 74 : L'inquiétante mortalité des autochtones symbolisée par des cadavres enveloppés dans des *petates*, *Codex Telleriano-Remensis*, XVI^e siècle, fol. 46v, conservé à la Bibliothèque nationale de France, Paris. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8458267s/fl.item> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 75 : Portail de la structure II de Chicanná, civilisation maya, Calakmul, Campeche, classique. Disponible sur Wikipedia à l'adresse : <https://es.wikipedia.org/wiki/Chicann%C3%A1> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 76 : Tlahuizcalpantecuhtli représenté en squelette archer, *Codex Borgia*, probablement culture nahua, postclassique tardif (XVI^e siècle), fol. 53, conservé à la Bibliothèque apostolique vaticane, Vatican. Disponible sur Fundación para el Avance de los estudios Mesoamericanos, Inc. à l'adresse : <http://www.famsi.org/spanish/research/loubat/Borgia/thumbs0.html> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 77 : Tlahuizcalpantecuhtli représenté en squelette archer, *Codex Borgia*, probablement culture nahua, postclassique tardif (XVI^e siècle), fol. 54, Bibliothèque apostolique vaticane, Vatican. Disponible sur Fundación para el Avance de los estudios Mesoamericanos, Inc. à l'adresse : <http://www.famsi.org/spanish/research/loubat/Borgia/thumbs0.html> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 78 : La fosse aux Indiennes (Guatemala), gravure de Théodor de BRY, ou Jodocus van WINGHE, in : Bartolomé de las CASAS, *Narratio regionum indicarum per hispanos quosdam deustatarum verissima / priùs quidem per episcopum Bartholemaeum Casaum... conscripta & anno 1551 hispali hispanicè, anno verò hoc 1598 latinè excusa*, Francofurti : sumptibus Theodori de Bry & Ioannis Saurii typis, 1598, fol. 47. Disponible sur Biblioteca Hispánica de la AECID à l'adresse : <https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.do?id=228> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 79 : Représentation de l'enfer, in : DOMINIQUE (abbé), *Beatus de Gérone*, enluminures de frère Emeterius et sœur Ende, 975, fol. 17v, conservé à la cathédrale de Santa María, Gérone, Catalogne. Disponible à l'adresse : <https://www.arsgravis.com/el-descenso-de-jesucristo-a-los-infiernos/> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 80 : Le Jugement dernier, chapelle ouverte de saint Michel, ancien couvent franciscain de San Andrés, Calpan, Puebla, XVI^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 81 : Le Jugement dernier, in : Pedro de la VEGA, *Flos sanctor[um]. La vida de n̄o sēnor Iesu Crifto: y de su fctiffima madre: y d'los otros sc[tos]: segū la ordē de sus fiestas*, Caragoça : G. Coci, 1521, fol. 5r (« *Dela venida del sēnor* »). Disponible sur Library of Congress, World Digital Library, à l'adresse : <https://www.loc.gov/item/65059193/> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 82 : Le Jugement dernier, Michael WOLGEMUT, in : Hartmann SCHEDEL, *Liber chronicarum (Chronique de Nuremberg)*, [Lieu inconnu] : Anton Koberger, 1493, fol. 265v. Disponible sur Library of Congress, World Digital Library, à l'adresse : <https://www.loc.gov/item/2021666735/> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 83 : Bouche de l'enfer et Léviathan, chapelle ouverte de San Nicolás de Tolentino (détail), mur latéral nord, Actopan, Hidalgo, XVI^e siècle. Disponible sur Wikipedia à l'adresse : [https://es.wikipedia.org/wiki/Templo_y_exconvento_de_San_Nicol%C3%A1s_de_Tolentino_\(Actopan\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Templo_y_exconvento_de_San_Nicol%C3%A1s_de_Tolentino_(Actopan)) [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 84 : Représentations de l'enfer et scènes de torture, chapelle ouverte de San Nicolás de Tolentino (détail), mur latéral nord, Actopan, Hidalgo, XVI^e siècle. Disponible sur Wikipedia à l'adresse : [https://es.wikipedia.org/wiki/Templo_y_exconvento_de_San_Nicol%C3%A1s_de_Tolentino_\(Actopan\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Templo_y_exconvento_de_San_Nicol%C3%A1s_de_Tolentino_(Actopan)) [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 85 : Représentations de l'enfer et scènes de torture, chapelle ouverte de San Nicolás de Tolentino (détail), mur latéral nord, Actopan, Hidalgo, XVI^e siècle. Disponible sur Wikipedia à l'adresse : [https://es.wikipedia.org/wiki/Templo_y_exconvento_de_San_Nicol%C3%A1s_de_Tolentino_\(Actopan\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Templo_y_exconvento_de_San_Nicol%C3%A1s_de_Tolentino_(Actopan)) [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 86 : Triomphe de la mort, ex-couvent de Santa María de los Reyes, Huatlatlauca, Puebla, XVI^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 87 : Crâne représentant le mont du Calvaire et le supplice du Christ, ex-couvent de la Transfiguration, Malinalco, État de Mexico, XVI^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 88 : Âmes des défunts sous forme d'oiseaux, ex-couvent de la Transfiguration, Malinalco, État de Mexico, XVI^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 89 : Représentation de la Mort, ex-couvent de la Transfiguration, Malinalco, État de Mexico, XVI^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 90 : Salon des Sibylles (la Sibylle de Cumes, la Sibylle d'Érythrée, la Sibylle de Samos), Casa del Deán, Puebla de Zaragoza, Puebla, XVI^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 91 : *Memento mori*, Casa del Deán, Puebla de Zaragoza, Puebla, XVI^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 92 : Orphée représenté sous forme de singe, Casa del Deán, Puebla de Zaragoza, Puebla, XVI^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 93 : Triomphe du Temps, Casa del Deán, Puebla de Zaragoza, Puebla, XVI^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 94 : Diable ou démon représenté sous forme de basilic, Casa del Deán, Puebla de Zaragoza, Puebla, XVI^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 95 : Le Triomphe de la Mort, Casa del Deán, Puebla de Zaragoza, Puebla, XVI^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 96 : Le Triomphe de la Mort, in : PÉTRARQUE, *Triumphos de Petrarcha*, translacion de los feys triumphos de Francisco Petrarca: de toscano en castellano: fecho por Antonio de Obregõ capellan del rey (ed.), Valladolid : Juan de Villaquirán, 1541, fol. LVIII, Bibliothèque nationale d'Espagne, Madrid (reproduction de la Bibliothèque nationale d'Espagne).

Fig. 97 : Représentation de la Mort, in : Francisco de MONZÓN, *Norte de Ydiotas*, compuesto y reuifto por el doctor Francisco de Móçon, a donde se trata vn exercicio muy spirtual y prouechofo, Lisboa : Ioannes Blauio de Colonia, 1563, Declaracion de la segunda hoja, *De las penalidades que la Muerte trae configo*, fol. 9, conservé à la Bibliothèque nationale d'Espagne, Madrid. Disponible sur Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes à l'adresse : <https://www.cervantesvirtual.com/obra/norte-de-ydiotas-compuesto-y-reuisto-por-el-doctor-francisco-de-mocon-a-donde-se-trata-vn-exercicio-muy-spiritual-y-prouechofo/> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 98 : Juan de VALDÉS LEAL, *In Ictu Oculi*, hôpital de la Sainte Charité, Séville, Andalousie, 1670-1672. (cliché d'Alberto del Barrio Herrero). Disponible sur Flickr à l'adresse : <https://www.flickr.com/photos/albtotxo/541047966/in/photostream/> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 99 : Juan de VALDÉS LEAL, *Finis Glorïae Mundi*, hôpital de la Sainte Charité, Séville, Andalousie, 1670-1672 (cliché d'Alberto del Barrio Herrero). Disponible sur Flickr à l'adresse : <https://www.flickr.com/photos/albtotxo/541047966/in/photostream/> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 100 : Ignacio de RIES, *El Árbol de la Vida*, chapelle de la Conception, cathédrale Santa María de Ségovie, Castille-et-León, XVII^e siècle. Disponible sur Wikipedia à l'adresse : [https://es.wikipedia.org/wiki/El_%C3%81rbol_de_la_Vida_\(Ignacio_de_Ries\)](https://es.wikipedia.org/wiki/El_%C3%81rbol_de_la_Vida_(Ignacio_de_Ries)) [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 101 : *Ars moriendi*, ancien collège jésuite de San Francisco Javier, Tepotzotlán, État de México, probablement XVII^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 102 : Frontispice, Damiano GONZÁLEZ DE CUETO, *Oratio funebris habita a magistro Damiano Gonçalez de Cueto... in exequiis... patris Antonii Arias...*, México : Enrico Martínez, 1603, conservé à la British Library, Londres. Disponible sur Google Livres à l'adresse : <https://books.google.com.mx/books?id=4FRpAAAACAAJ&lpg=PP8&ots=Ue2o1wu9X6&dq=damiano%20gonz%C3%A1lez%20cueto%20antonio%20arias&pg=PP21#v=onepage&q&f=true> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 103 : Année 1625, relatant une éclipse et la mort de l'évêque Don Alonso de la Mota, comparaison *Anales I* (haut) et *Anales II* (bas), Archivo del Venerable Cabildo Catedralicio Metropolitano de Puebla, Puebla de Zaragoza : Papeles Varios, Tomo 6 : *Anales indígenas del barrio de San Juan del Río de la Puebla de los Ángeles que comprenden los años 1610-1692*, XVII-XVIII^e siècles, I, fol. 2 ; II, fol. 3 (clichés de l'auteur de cette thèse, en collaboration avec Gustavo Mauleón Rodríguez).

Fig. 104 : Année 1633, relatant une épidémie appelée « *chichimeco* », comparaison *Anales I* (haut) et *Anales II* (bas), Archivo del Venerable Cabildo Catedralicio Metropolitano de Puebla, Puebla de Zaragoza : Papeles Varios, Tomo 6 : *Anales indígenas del barrio de San Juan del Río de la Puebla de los Ángeles que comprenden los años 1610-1692*, XVII-XVIII^e siècles, I, fol. 4 ; II, fol. 5 (clichés de l'auteur de cette thèse, en collaboration avec Gustavo Mauleón Rodríguez).

Fig. 105 : Année 1665, relatant la mort du roi Philippe IV d'Espagne, comparaison *Anales I* (haut) et *Anales II* (bas), Archivo del Venerable Cabildo Catedralicio Metropolitano de Puebla, Puebla de Zaragoza : Papeles Varios, Tomo 6 : *Anales indígenas del barrio de San Juan del Río de la Puebla de los Ángeles que comprenden los años 1610-1692*, XVII-XVIII^e siècles, I, fol. 10 ; II, fol. 16 (clichés de l'auteur de cette thèse, en collaboration avec Gustavo Mauleón Rodríguez).

Fig. 106 : Année 1673, relatant la mort de l'évêque Diego Osorio de Escobar, et celle du vice-roi Pedro Nuño Colón de Portugal, comparaison *Anales I* (haut) et *Anales II* (bas), Archivo del Venerable Cabildo Catedralicio Metropolitano de Puebla, Puebla de Zaragoza : Papeles Varios, Tomo 6 : *Anales indígenas del barrio de San Juan del Río de la Puebla de los Ángeles que comprenden los años 1610-1692*, XVII-XVIII^e siècles, I, fol. 14 ; II, fol. 22 (clichés de l'auteur de cette thèse, en collaboration avec Gustavo Mauleón Rodríguez).

Fig. 107 : Damnés de l'enfer, temple de San Antonio de Padua, Santiago de Querétaro, Querétaro, probablement XVIII^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 108 : Tourments de l'enfer, Miguel Antonio MARTÍNEZ DE POCASANGRE, sanctuaire de Jesús Nazareno, entrée du sanctuaire, Atotonilco, Guanajuato, XVIII^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 109 : Tourments de l'enfer, Miguel Antonio MARTÍNEZ DE POCASANGRE, sanctuaire de Jesús Nazareno, entrée du sanctuaire, Atotonilco, Guanajuato, XVIII^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 110 : Châtiments infernaux, Miguel Antonio MARTÍNEZ DE POCASANGRE, sanctuaire de Jesús Nazareno, porte principale du sanctuaire, Atotonilco, Guanajuato, XVIII^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 111 : Châtiments infernaux, Miguel Antonio MARTÍNEZ DE POCASANGRE, sanctuaire de Jesús Nazareno, porte principale du sanctuaire (détail), Atotonilco, Guanajuato, XVIII^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 112 : Châtiments infernaux, Miguel Antonio MARTÍNEZ DE POCASANGRE, sanctuaire de Jesús Nazareno, porte principale du sanctuaire (détail), Atotonilco, Guanajuato, XVIII^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 113 : *Ars moriendi* et jugement individuel, Miguel Antonio MARTÍNEZ DE POCASANGRE, sanctuaire de Jesús Nazareno, entrée du sanctuaire, Atotonilco, Guanajuato, XVIII^e siècle (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 114 : *Las penas del infierno*, XVIII^e siècle, conservé à la pinacothèque de la Profesa, temple de San Felipe Neri, Mexico, (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 115 : *La boca del infierno* (détail), XVIII^e siècle, conservé à la pinacothèque de la Profesa, temple de San Felipe Neri, Mexico, (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 116 : Baltasar TRONCOSO Y SOTOMAYOR, frontispice de Cayetano CABRERA Y QUINTERO, *Escudo de armas de Mexico, celestial proteccion de esta nobilissima ciudad, de la Nueva-España, y de casi todo el nuevo mundo, Maria Santissima, en su portentosa imagen del mexicano Guadalupe, milagrosamente aparecida en el palacio arzobispal el año de 1531*, México : Impreso por la viuda de d. J.B. de Hogal, 1746. Disponible sur Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes à l'adresse : <https://www.cervantesvirtual.com/obra/escudo-de-armas-de-mexico-sic-celestial-proteccion-de-esta-nobilissima-ciudad-de-la-nuevaespana-si-0/> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 117 : Amours et péchés conduisant en enfer, Miguel Antonio MARTÍNEZ DE POCASANGRE, porte principale du sanctuaire (détail), sanctuaire de Jesús Nazareno, XVIII^e siècle, Atotonilco, Guanajuato (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 118 : *La muerte del justo*, XVIII^e siècle, conservé au Musée national d'art, Mexico. Disponible sur Museo Nacional de Arte à l'adresse : <http://66.111.6.112/objects/2109/la-muerte-del-justo;jsessionid=51D8B7A45FE1ABCE2A1C34842942FBB7?ctx=9488dcfb-a52c-4ead-a410-6d85caf96089&idx=11> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 119 : *Pudridero*, XVIII^e siècle, conservé à la pinacothèque de la Profesa, temple de San Felipe Neri, Mexico, (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 120 : *Meditatio Mortis Optima Vitae Magistra* ou *Vanidad de vanidades*, probablement XVIII^e siècle, conservé au Musée du Peuple, Guanajuato, Guanajuato (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 121 : Michel MOSIN, *Stipendia peccati mors* ou *La mort est la solde et le payement du péché*, d'après une œuvre de Jean-Baptiste Corneille, Paris : Pierre Mariette, vers 1680. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France à l'adresse : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb444331590> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 122 : *Muerte, Purgatorio e Infierno*, XVIII^e siècle, conservé à Colonial Arts Gallery (PESSCA 5677), San Francisco, Californie. PESSCA IDENTIFIER 1334A/1334B Disponible sur ARCA (Arte Colonial) à l'adresse : <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/5677> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 123 : Mort chasseresse, XVIII^e siècle, conservé à la pinacothèque du temple de la Compagnie de Jésus de Guanajuato, Guanajuato, Guanajuato (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 124 : *Políptico de la muerte*, verso, panneaux 1 (centre), 2 (droite), et 3 (haut), XVIII^e siècle, conservé au Musée national de la Vice-royauté, Tepetzotlán, État de México (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 125 : *Políptico de la muerte*, recto, panneaux 4 (gauche), 5 (centre), et 6 (droite), XVIII^e siècle, conservé au Musée national de la Vice-royauté, Tepotzotlán, État de México (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 126 : *Políptico de la muerte*, panneau 1 (introduction), XVIII^e siècle, conservé au Musée national de la Vice-royauté, Tepotzotlán, État de México (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 127 : *Políptico de la muerte*, panneau 2 (*memento mori*), XVIII^e siècle, conservé au Musée national de la Vice-royauté, Tepotzotlán, État de México (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 128 : *Políptico de la muerte*, panneau 3 (*ars moriendi*), XVIII^e siècle, conservé au Musée national de la Vice-royauté, Tepotzotlán, État de México (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 129 : *Políptico de la muerte*, panneau 4 (Le Jugement dernier), XVIII^e siècle, conservé au Musée national de la Vice-royauté, Tepotzotlán, État de México (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 130 : *Políptico de la muerte*, panneau 5 (vanité), XVIII^e siècle, conservé au Musée national de la Vice-royauté, Tepotzotlán, État de México (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 131 : *Políptico de la muerte*, panneau 6 (*Relox*), XVIII^e siècle, conservé au Musée national de la Vice-royauté, Tepotzotlán, État de México (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 132 : Année 1666, relatant la nouvelle de la mort du roi Philippe IV d'Espagne, *Anales II*, Archivo del Venerable Cabildo Catedralicio Metropolitano de Puebla, Puebla de Zaragoza : Papeles Varios, Tomo 6 : *Anales indígenas del barrio de San Juan del Río de la Puebla de los Ángeles que comprenden los años 1610-1692*, XVIII^e siècles, fol. 18 (cliché de l'auteur de cette thèse, en collaboration avec Gustavo Mauleón Rodríguez).

Fig. 133 : *Diseño del túmulo levantada [sic] en la iglesia de Coatepeque en las exequias por la muerte de Carlos II*, Archives générales des Indes, Séville : Mapas, planos, documentos iconográficos y documentos especiales, Estampas, 166, 1701 (reproduction de Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo General de Indias, pour l'auteur de cette thèse).

Fig. 134 : *Grabado del túmulo levantado en la catedral de México para las exequias de Isabel de Farnesio*, Archives générales des Indes, Séville : Mapas, planos, documentos iconográficos y documentos especiales, Estampas, 17, 1767 (reproduction de Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo General de Indias, pour l'auteur de cette thèse).

Fig. 135 : *Grabado del túmulo levantado en la catedral de México para las exequias de Isabel de Farnesio*, détail (saintes représentées comme des cadavres), Archives générales des Indes, Séville : Mapas, planos, documentos iconográficos y documentos especiales, Estampas, 17, 1767 (reproduction de Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo General de Indias, pour l'auteur de cette thèse).

Fig. 136 : Teodoro ARDEMANS, *Traza del Túmulo en honor de Carlos II, erigido en Madrid (alzado)*, 1700, conservé au Musée du Prado, Madrid. Disponible sur Museo del Prado à l'adresse : [https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/traza-del-tumulo-en-honor-de-carlos-ii-erigido-en/2c0f627c-a71f-410f-84f4-054a94a33fb2#:~:text=1665%20%2D%20Madrid%2C%201726-.Traza%20del%20T%C3%BAmulo%20en%20honor%20de,%2C%20erigido%20en%20Madrid%20\(alzado\)&text=la%20izquierda%2C%20y%20E2%80%A6-.Dibujo%20que%20representa%20un%20catafalco%2C%20destinado%20a%20las%20exequias%20reales,cuerpos%20decrecientes%20m%C3%A1s%20el%20coronamiento](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/traza-del-tumulo-en-honor-de-carlos-ii-erigido-en/2c0f627c-a71f-410f-84f4-054a94a33fb2#:~:text=1665%20%2D%20Madrid%2C%201726-.Traza%20del%20T%C3%BAmulo%20en%20honor%20de,%2C%20erigido%20en%20Madrid%20(alzado)&text=la%20izquierda%2C%20y%20E2%80%A6-.Dibujo%20que%20representa%20un%20catafalco%2C%20destinado%20a%20las%20exequias%20reales,cuerpos%20decrecientes%20m%C3%A1s%20el%20coronamiento) [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 137 : Catafalque de la Villa de Toluca, face 1, XVIII^e siècle, conservé au Musée d'anthropologie et d'histoire, Toluca de Lerdo, État de México (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 138 : Catafalque de la Villa de Toluca, face 4, XVIII^e siècle, conservé au Musée d'anthropologie et d'histoire, Toluca de Lerdo, État de México (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 139 : Triomphe de la mort, catafalque de la Villa de Toluca, panneau du deuxième corps, face 2, XVIII^e siècle, conservé au Musée d'anthropologie et d'histoire, Toluca de Lerdo, État de México (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 140 : La Mort et Cupidon, catafalque de la Villa de Toluca, panneau du deuxième corps, face 3, XVIII^e siècle, conservé au Musée d'anthropologie et d'histoire, Toluca de Lerdo, État de México (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 141 : La mort fileuse, Catafalque de la Villa de Toluca, panneau du deuxième corps (La mort soudaine) et du troisième corps, face 1, XVIII^e siècle, conservé au Musée d'anthropologie et d'histoire, Toluca de Lerdo, État de México (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 142 : Course entre le Temps et la Mort, catafalque de la Villa de Toluca, panneau du troisième corps, face 2, XVIII^e siècle, conservé au Musée d'anthropologie et d'histoire, Toluca de Lerdo, État de México (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 143 : Samson et le lion, catafalque de la Villa de Toluca, panneau du quatrième corps, face 1, XVIII^e siècle, conservé au Musée d'anthropologie et d'histoire, Toluca de Lerdo, État de México (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 144 : Catafalque de Santa Prisca, face 1, XVIII^e siècle, conservé au Musée d'art vice-royal (Casa Humboldt), Taxco de Alarcón, Guerrero (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 145 : La Mort démolissant une tour, catafalque de Santa Prisca, panneau du premier corps, face 2, XVIII^e siècle, conservé au Musée d'art vice-royal (Casa Humboldt), Taxco de Alarcón, Guerrero (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 146 : La Mort piétinant des fleurs de lys, catafalque de Santa Prisca, panneau du deuxième corps, face 2, XVIII^e siècle, conservé au Musée d'art vice-royal (Casa Humboldt), Taxco de Alarcón, Guerrero (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 147 : La Mort face à l'aigle portant la couronne, catafalque de Santa Prisca, panneau du deuxième corps, face 3, XVIII^e siècle, conservé au Musée d'art vice-royal (Casa Humboldt), Taxco de Alarcón, Guerrero (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 148 : La Mort tuant un lion, catafalque de Santa Prisca, panneau du premier corps, face 4, XVIII^e siècle, conservé au Musée d'art vice-royal (Casa Humboldt), Taxco de Alarcón, Guerrero (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 149 : La Mort rompant le collier de l'Ordre de la Toison d'Or, catafalque de Santa Prisca, panneau du deuxième corps, face 4, XVIII^e siècle, conservé Musée d'art vice-royal (Casa Humboldt), Taxco de Alarcón, Guerrero (cliché de l'auteur de cette thèse).

Fig. 150 : Gravure représentant les ornements du catafalque de Ferdinand VI d'Espagne pour les *exequias* de celui-ci dans la cathédrale de Mexico, *in* : Domingo BALCARCEL Y FOMENTO y Félix Venancio MALO, *Lagrymas de la paz: vertidas en las exequias del Señor D. Fernando de Borbon, por excelencia el Justo, VI, monarca, de los que con tan esclarecido nombre ilustraron la monarchia española: celebradas en el Augusto, Metropolitano Templo de esta Imperial Corte de Mexico: y dispuestas por los Señores Diputados, Lic. D. Domingo Balcarcel y Formento, Cavallero del Orden de Santiago, electo Confejero de Indias, &c. y Lic. D. Feliz Venancio Malo, oydores entrambos de esta real Audiencia, México : Imprenta del Real ; Colegio de San Ildefonso, 1762, fol. 22. Disponible sur Internet Archive (Digital Library) à : <https://archive.org/details/lagrymasdelapazv00unkn/page/n33/mode/2up> [consulté le 30 septembre 2022].*

Fig. 151 : Gravure représentant les ornements du catafalque de Ferdinand VI d'Espagne pour les *exequias* de celui-ci dans la cathédrale de Mexico, *in* : Domingo BALCARCEL Y FOMENTO y Félix Venancio MALO, *Lagrymas de la paz: vertidas en las exequias del Señor D. Fernando de Borbon, por excelencia el Justo, VI, monarca, de los que con tan esclarecido nombre ilustraron la monarchia española: celebradas en el Augusto, Metropolitano Templo de esta Imperial Corte de Mexico: y dispuestas por los Señores Diputados, Lic. D. Domingo Balcarcel y Formento, Cavallero del Orden de Santiago, electo Confejero de Indias, &c. y Lic. D. Feliz Venancio Malo, oydores entrambos de esta real Audiencia, México : Imprenta del Real ; Colegio de San Ildefonso, 1762, fol. 55. Disponible sur Internet Archive (Digital Library) : <https://archive.org/details/lagrymasdelapazv00unkn/page/n33/mode/2up> [consulté le 30 septembre 2022].*

Fig. 152 : Francisco AGÜERA BUSTAMANTE, « *Dixit: Cogitationem suam in eo esse, ut omnem terram suo subjugaret Imperio* », frontispice, in : Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *La portentosa Vida de la Muerte: Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy Señora de la humana naturaleza, cuya célebre Historia encomienda à los Hombres de buen gusto*, fray Joaquin Bolaños, Predicador Apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de Maria Santisima de Guadalupe extramuros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Leon, México : Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, Calle de San Bernardo, 1792. Disponible sur Google Livres à l'adresse : https://books.google.com.mx/books?id=0xMuAAAAIAAJ&printsec=frontcover&dq=editions:Gp5_zEloHEEC&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 153 : Carel ALLARD (attribué à), *Het geopende graf van Venus*, 1707-1708, in : Abraham ALLARD, *'t Lust-Hof van Momus, Beplant met de voornaamste Gewassen van Mars in Europa, Een opgepronkt met Staat-kundige Zinnebeelden Des Tegenwoordigen Oorlogs (1701-1713)*, Parys : Louis de Lisdefleuri (au Monarque tombant), 1713, fol. 51. Disponible sur Rijksmuseum à l'adresse : <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-83.133> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 154 : Francisco AGÜERA BUSTAMANTE, « *Per peccatum mors* », cap. I, *Patria y padres de la Muerte*, in : Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *La portentosa Vida de la Muerte: Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy Señora de la humana naturaleza, cuya célebre Historia encomienda à los Hombres de buen gusto*, fray Joaquin Bolaños, Predicador Apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de Maria Santisima de Guadalupe extramuros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Leon, México : Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, Calle de San Bernardo, 1792. Disponible sur Google Livres à l'adresse : https://books.google.com.mx/books?id=0xMuAAAAIAAJ&printsec=frontcover&dq=editions:Gp5_zEloHEEC&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 155 : Adam et Ève, retable des péchés capitaux, paroisse de la Sainte Croix, Tlaxcala de Xicoténcatl, Tlaxcala, 1735. PESSCA IDENTIFIER 1334A/1334B Disponible sur ARCA (Arte Colonial) à l'adresse : <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/1209> [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 156 : Francisco AGÜERA BUSTAMANTE, « *Concupiscentia cum conceperit parit peccatum, peccatum vero generat mortem* », cap. IV, *Se da razón quien fue la abuela de la Muerte*, in : Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *La portentosa Vida de la Muerte: Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy Señora de la humana naturaleza, cuya célebre Historia encomienda à los Hombres de buen gusto*, fray Joaquin Bolaños, Predicador Apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de Maria Santisima de Guadalupe extramuros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Leon, México : Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, Calle de San Bernardo, 1792. Disponible sur Google Livres à l'adresse : https://books.google.com.mx/books?id=0xMuAAAIAAJ&printsec=frontcover&dq=editions:Gp5_zEloHEEC&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 157 : Francisco AGÜERA BUSTAMANTE, « *Percusimus fœdus cum morte* », cap. VII, *Celebra la Muerte una especie de contrato matrimonial y engaña traidoramente a sus maridos*, in : Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *La portentosa Vida de la Muerte: Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy Señora de la humana naturaleza, cuya célebre Historia encomienda à los Hombres de buen gusto*, fray Joaquin Bolaños, Predicador Apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de Maria Santisima de Guadalupe extramuros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Leon, México : Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, Calle de San Bernardo, 1792. Disponible sur Google Livres à l'adresse : https://books.google.com.mx/books?id=0xMuAAAIAAJ&printsec=frontcover&dq=editions:Gp5_zEloHEEC&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 158 : Francisco AGÜERA BUSTAMANTE, « *Inite consilium quid agere debeamus* », cap. VIII, *Celebra la Muerte un conciliábulo para deliberar sobre la materia de poblar cuanto antes las colonias de la Tierra adentro*, in : Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *La portentosa Vida de la Muerte: Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy Señora de la humana naturaleza, cuya célebre Historia encomienda à los Hombres de buen gusto*, fray Joaquin Bolaños, Predicador Apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de Maria Santisima de Guadalupe extramuros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Leon, México : Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, Calle de San Bernardo, 1792. Disponible sur Google Livres à l'adresse : https://books.google.com.mx/books?id=0xMuAAAIAAJ&printsec=frontcover&dq=editions:Gp5_zEloHEEC&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 159 : Francisco AGÜERA BUSTAMANTE, « *Nunc vero reminiscor malorum, quae feci* », cap. XVIII, *Se viste la Muerte de distinto ropaje para presentarse a la cabecera de un pecador envejecido en sus culpas*, in : Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *La portentosa Vida de la Muerte: Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy Señora de la humana naturaleza, cuya célebre Historia encomienda à los Hombres de buen gusto*, fray Joaquin Bolaños, Predicador Apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de Maria Santisima de Guadalupe extramuros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Leon, México : Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, Calle de San Bernardo, 1792. Disponible sur Google Livres à l'adresse : https://books.google.com.mx/books?id=0xMuAAAIAAJ&printsec=frontcover&dq=editions:Gp5_zEloHEEC&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 160 : Francisco AGÜERA BUSTAMANTE, « *Exaudi me miseram deprecantem* », cap. XX, *Memorial que presenta la Muerte al Rey de los cielos, quejándose de la ingratitud de los hombres*, in : Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *La portentosa Vida de la Muerte: Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy Señora de la humana naturaleza, cuya célebre Historia encomienda à los Hombres de buen gusto*, fray Joaquin Bolaños, Predicador Apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de Maria Santisima de Guadalupe extramuros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Leon, México : Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, Calle de San Bernardo, 1792. Disponible sur Google Livres à l'adresse : https://books.google.com.mx/books?id=0xMuAAAIAAJ&printsec=frontcover&dq=editions:Gp5_zEloHEEC&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 161 : Francisco AGÜERA BUSTAMANTE, « *Ecce equus pallidus : et qui sedebat super eum, nomen illi mors* », cap. XXVI, *Sale la Muerte a dar una batalla campal a los mortales, según que la vio San Juan en su Apocalipsis*, in : Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *La portentosa Vida de la Muerte: Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy Señora de la humana naturaleza, cuya célebre Historia encomienda à los Hombres de buen gusto*, fray Joaquin Bolaños, Predicador Apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de Maria Santisima de Guadalupe extramuros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Leon, México : Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, Calle de San Bernardo, 1792. Disponible sur Google Livres à l'adresse : https://books.google.com.mx/books?id=0xMuAAAIAAJ&printsec=frontcover&dq=editions:Gp5_zEloHEEC&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 162 : Francisco AGÜERA BUSTAMANTE, « *Spes ejus frustrabitur, et videntimus cunctis precipitatibus* », cap. XXXII, *Echa la Muerte por tierra una elevada torre de vanas esperanzas que había fabricado en su pecho un joven bizarro llamado Junior*, in : Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *La portentosa Vida de la Muerte: Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy Señora de la humana naturaleza, cuya célebre Historia encomienda à los Hombres de buen gusto*, fray Joaquin Bolaños, Predicador Apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de Maria Santisima de Guadalupe extramuros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Leon, México : Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, Calle de San Bernardo, 1792. Disponible sur Google Livres à l'adresse : https://books.google.com.mx/books?id=0xMuAAAIAAJ&printsec=frontcover&dq=editions:Gp5_zEloHEEC&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 163 : Francisco AGÜERA BUSTAMANTE, « *Ascendit mors per fenestras nostras* », cap. XXXIV, *La Muerte pone sitio a una dama de esta América y, por asalto, le gana la plaza del corazón*, in : Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *La portentosa Vida de la Muerte: Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy Señora de la humana naturaleza, cuya célebre Historia encomienda à los Hombres de buen gusto*, fray Joaquin Bolaños, Predicador Apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de Maria Santisima de Guadalupe extramuros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Leon, México : Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, Calle de San Bernardo, 1792. Disponible sur Google Livres à l'adresse : https://books.google.com.mx/books?id=0xMuAAAIAAJ&printsec=frontcover&dq=editions:Gp5_zEloHEEC&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 164 : Francisco AGÜERA BUSTAMANTE, « *In horrore visionis nocturnæ, pavor tenuit me* », cap. XXXVI, *La Muerte pone sitio a una dama de esta América y, por asalto, le gana la plaza del corazón*, in : Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *La portentosa Vida de la Muerte: Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy Señora de la humana naturaleza, cuya célebre Historia encomienda à los Hombres de buen gusto*, fray Joaquin Bolaños, Predicador Apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de Maria Santisima de Guadalupe extramuros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Leon, México : Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, Calle de San Bernardo, 1792. Disponible sur Google Livres à l'adresse : https://books.google.com.mx/books?id=0xMuAAAIAAJ&printsec=frontcover&dq=editions:Gp5_zEloHEEC&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [consulté le 30 septembre 2022].>.

Fig. 165 : Francisco AGÜERA BUSTAMANTE, « *Desiderabunt mori, et mors fugiet ab eis* », cap. XXXVIII, *Se asomará la Muerte por la ventana de un sepulcro para ver el día del Juicio y se dice lo que sucederá entonces a la Muerte y a los mortales*, in : Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *La portentosa Vida de la Muerte: Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy Señora de la humana naturaleza, cuya célebre Historia encomienda à los Hombres de buen gusto*, fray Joaquin Bolaños, Predicador Apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de Maria Santisima de Guadalupe extramuros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Leon, México : Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, Calle de San Bernardo, 1792. Disponible sur Google Livres à l'adresse : https://books.google.com.mx/books?id=0xMuAAAIAAJ&printsec=frontcover&dq=editions:Gp5_zEloHEEC&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [consulté le 30 septembre 2022].

Fig. 166 : Francisco AGÜERA BUSTAMANTE, « *Decidit lectum, et cognovit quia moreretur* », cap. XL, *Senectud de la Muerte y principio de sus agonías*, in : Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *La portentosa Vida de la Muerte: Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy Señora de la humana naturaleza, cuya célebre Historia encomienda à los Hombres de buen gusto*, fray Joaquin Bolaños, Predicador Apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de Maria Santisima de Guadalupe extramuros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Leon, México : Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, Calle de San Bernardo, 1792. Disponible sur Google Livres à l'adresse : https://books.google.com.mx/books?id=0xMuAAAAIAAJ&printsec=frontcover&dq=editions:Gp5_zEloHEEC&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [consulté le 30 septembre 2022].

BIBLIOGRAPHIE

A Carthusian miscellany of poems, chronicles, and treatises in Northern English, including an epitome or summary of Mandeville's travels, British Library, Londres, 1460-1500, Add MS 37049. Disponible sur British Library à l'adresse : https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_37049_fs001r. [consulté le 30 septembre 2022].

ACOSTA, José de, *Historia natural y moral de las Indias* (1590), escrita por el P. Joseph de Acosta, de la Compañía de Jesús, publicada en Sevilla en 1590, y ahora fielmente reimpressa de la primera edición, tomo segundo, edición digital a partir de Madrid : Ramón Anglés, 1894, 392 p. Disponible sur Project Gutenberg à l'adresse : <https://www.gutenberg.org/files/50430/50430-h/50430-h.htm#c530> [consulté le 30 septembre 2022].

ALAMADA BAY, Ignacio, *Breve historia de Sonora*, México : El Colegio de México : Fideicomiso Historia de las Américas : Fondo de Cultura Económica, 2000, 200 p. (Sección de Obras de historia).

ALBERRO, Solange, y GONZALBO AIZPURU, Pilar, *La sociedad novohispana: estereotipos y realidades* (1^{ra} ed. 2013), 1^a edición en línea, México : El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2014, 382 p.

ALEGRE, Francisco Javier, *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva España* (XVIII^e siècle), que estaba escribiendo el P. Francisco Javier Alegre al tiempo de su expulsión, publícala para probar la utilidad que prestará a la América mexicana la solicitada reposición de dicha compañía, edición de Carlos María BUSTAMANTE (ed.), tomo I, México : Imprenta de J. M. Lara, 1841, 460 p.

ALIGHIERI, Dante (XIV^e siècle), *La Divine comédie : Tome premier, Enfer* ; texte italien établi par Marina Zorzi Kolasinski De Kojen ; traduction poétique d'André Pératé ; édition réalisée avec le concours de Giorgio PERRINI (éd.) ; et contenant la série complète des dessins exécutés à la pointe de plomb et d'argent par Sandro Botticelli, peintre florentin, Paris : Jean de Bonnot, 1971, XIII-319-77 p.

ALPHONSE X LE SAGE (XIII^e siècle), *Cantigas de Santa María (cantigas 101 a 260), II*, edición, introducción y notas de Walter METTMANN (ed), Madrid : Castalia, 1988, 384 p. (Clásicos Castalia).

—, *Cantigas de Santa María (cantigas 261 a 427), III*, edición, introducción y notas de Walter METTMANN (ed), Madrid : Castalia, 1989, 395 p. (Clásicos Castalia).

—, *Las siete partidas*, edición de 1807 de la Imprenta Real (facsimil), tomo I, *Partida primera*, conmemoración del octavo centenario del nacimiento de Alfonso X (1221-2021), por la Real Academia de la Historia y el Boletín Oficial del Estado (eds.), Madrid : Boletín Oficial del Estado, 2021, 525 p. (Colección Leyes Históricas de España).

ALVAR, Elena, « Exequias y certamen poético por Margarita de Austria (Zaragoza, 1612) », in : *Archivo de Filología Aragonesa*, 1980, XXVI-XXVII, Zaragoza : Institución Fernando el Católico, p. 225-389.

ARTIGAS ÁLVAREZ, Esther, y RIQUEL, Alejandra de, « Hispania, Hiberia y Hesperia en los poetas latinos », in : *Fortunatae: Revista canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas*, 1993, n^o 5, p. 193-214.

AMERLINCK DE CORSI, María Concepción, « Las Memorias de la portentosa imagen de Nuestra Señora de Xuquila y el grabador Francisco Agüera Bustamante », in : *Boletín de Monumentos Históricos*, Tercera Época, 2013, núm. 27, enero-abril: *Homenaje a Federico Icaza Lomelí*, primera parte, México : Instituto Nacional de Antropología, p. 195-209.

ARANGO LINARES, Manuel Antonio, *El teatro religioso colonial en la América hispana*, Barcelona : Puvill, 1997, 168 p. (Biblioteca universitaria Puvill ; 8. Historia y cultura de Hispanoamérica ; 4).

Archivo del Venerable Cabildo Catedralicio Metropolitano de Puebla, Puebla de Zaragoza : Papeles Varios, Tomo 6 : *Anales indígenas del barrio de San Juan del Río de la Puebla de los Ángeles que comprenden los años 1610-1692*.

Archivo General de Indias, Sevilla : Indiferente, 422, Legazo 16, fol. 30r, 1533.

—, México, 1088, Legazo 3, folios 140r-140v, 1538.

—, México, 336A, núm. 1: Cartas y expedientes de los arzobispos de México fray Juan de Zumárraga, fray Alonso de Montúfar y Pedro Moya de Contreras, vistos en el Consejo, 1540-1581.

—, México, 1089, Legazo 4, folios 101v-102r, 1549.

—, Mapas-México, 560, 1550.

—, Justicia, 1041, Ramo 1, folios 21-22, 1550.

—, México, 20, núm. 1 : Carta del virrey Martín Enríquez de Almansa, 1577

—, México, 1091, Legazo 10, folios 62v-63r, 1582.

—, Patronato, 22, Ramo 7, *Historia de los descubrimientos antiguos y modernos de Nueva España y Nuevo México en 37 capítulos*, por Baltasar de Obregón, 1584.

—, México, 66, Ramo 3, núm. 66 : Cartas del virrey Conde de Moctezuma, 1699.

—, Mapas, planos, documentos iconográficos y documentos especiales, Estampas, 166, Diseño del túmulo levantada [sic] en la iglesia de Coatepeque en las exequias por la muerte de Carlos II, 1701.

—, Mapas, planos, documentos iconográficos y documentos especiales, Estampas, 17, Grabado del túmulo levantado en la catedral de México para las exequias de Isabel de Farnesio, 1767.

Archivo General del Estado de Puebla, Puebla de Zaragoza : Hospital de San Pedro, Asistencia ; Serie / Asilados, Exo. 2 : Enfermos – 1718.

Archivo General Municipal de Puebla, Puebla de Zaragoza : Gobierno, Reales Cédulas, VIII, 90-90v, 1530.

—, Gobierno, Actas de Cabildo, XXI, 6v, 7f, 1642.

ARELLANO, HERNÁNDEZ Alfonso, *La Casa del Deán: un ejemplo de pintura mural civil del siglo XVI en Puebla*, México : Universidad Autónoma de México, 1996, 185 p. (Colección de arte ; 48).

ARETA MARIGÓ, Gema, « *Propaganda fide: memoria de la muerte* », in : Joaquín BOLAÑOS (O.F.M.), *La portentosa Vida de la Muerte* (1792), edición de Trinidad BARRERA (ed.), con la colaboración de Jaime J. Martínez, Navarra : Universidad de Navarra ; Madrid : Iberoamericana ; Frankfurt am Main : Vervuert, « Biblioteca indiana », 2015, p. 255-279.

ARIÈS, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident : du Moyen Âge à nos jours* (1^{ère} éd. 1975), 2^{ème} éd., Paris : Éditions du Seuil, 1977, 237 p. (Points. Histoire ; 31).
—, *L'homme devant la mort*, Paris : Éditions du Seuil, 1977, 641 p. (L'univers historique).

ARRANZ GUZMÁN, Ana, « La reflexión sobre la muerte en lo Medioevo hispánico: ¿Continuidad o ruptura? », in : Miguel Ángel LADERO QUESADA (ed.), *En la España Medieval V: Estudios en memoria del profesor D. Claudio Sánchez-Albornoz*, Vol. 1, Madrid : Editorial de la Universidad Complutense, 1986, p. 109-124.

ARRÓNIZ, Othón, *Teatro de evangelización en Nueva España*, México : Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, 255 p.
—, « Teatro misionero del siglo XVI », in : Beatriz GARZA CUARÓN y Georges BAUDOT (eds.), *Historia de la literatura mexicana: desde sus orígenes hasta nuestros días. Vol. I, Las literaturas amerindias de México y la literatura en español del siglo XVI*, México ; Madrid : Siglo XXI, « Lingüística y teoría literaria », 1996, p. 388-415.

ARTILES, Joaquín, *Los recursos literarios de Berceo*, Madrid : Editorial Gredos, 1964, 269 p. (Biblioteca Románica Hispánica).

ASTURIAS, Miguel Ángel (ed.), *Poesía precolombina*, selección, introducción y notas de Miguel Ángel ASTURIAS, Caracas : Fundación Editorial el Perro y la Rana, 2011, 159 p. (Poesía del mundo).

AYALA CALDERÓN, Javier, *El Diablo en la Nueva España, Visiones y representaciones del Diablo en documentos novohispanos de los siglos XVI y XVII*, Guanajuato : Universidad de Guanajuato, 2010, 354 p.

AYALA MARTÍNEZ, Carlos de, *Las órdenes militares hispánicas en la Edad Media (siglos XII-XV)*, (1^{ra} ed. 2003), Madrid : Marcial Pons Historia ; Arganda del Rey : Latorre Literaria, 2007, 865 p. (Coediciones).

AURELL I CARDONA, Jaume, « La impronta de los testamentos bajomedievales : entre la precariedad de lo corporal y la durabilidad de lo espiritual », *in* : Jaume AURELL I CARDONA y Julia PAVÓN BENITO (coords.), *Ante la muerte, actitudes, espacios y formas en la España medieval*, Pamplona : EUNSA, « Colección histórica », 2002, p. 77-93.

BADEQUANO, Elizabeth, *Los aztecas: historia, arte, arqueología y religión*, México : Panorama Editorial, 1992, 178 p.

BALCARCEL Y FOMENTO, Domingo, y MALO, Félix Venancio, *Lagrymas de la paz: vertidas en las exequias del Señor D. Fernando de Borbon, por excelencia el Justo, VI, monarca, de los que con tan esclarecido nombre ilustraron la monarchia española: celebradas en el Augusto, Metropolitano Templo de esta Imperial Corte de Mexico: y dispuestas por los Señores Diputados, Lic. D. Domingo Balcarcel y Formento, Cavallero del Orden de Santiago, electo Confejero de Indias, &c. y Lic. D. Feliz Venancio Malo, oydores entrambos de esta real Audiencia*, México : Imprenta del Real ; Colegio de San Ildefonso, 1762, 98-XXII p. Disponible sur Internet Archive (Digital Library) : <https://archive.org/details/lagrymasdelapazv00unkn/page/n33/mode/2up> [consulté le 30 septembre 2022].

BALLESTRA-PUECH, Sylvie, *Métamorphoses d'Arachné : l'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève : Droz, 2006, 460 p. (Histoire des idées et critique littéraire).

BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Le Moyen-Âge fantastique : Antiquités et exotismes dans l'art gothique* (1^{re} éd. 1981), 3^e éd, Paris : Flammarion, 2008, 318 p. (Champs Arts).

BARABAS, Alicia M. (coord.), *Diálogos con el territorio: simbolizaciones sobre el espacio en las culturas indígenas de México, III*, México : Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2003, 398 p. (Etnografía de los pueblos indígenas de México. Serie ensayos).

BAUDOT, Georges, « Le « complot » franciscain contre la première audience de Mexico », in : *Caravelle : Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 1964, num. 2, Toulouse : Université de Toulouse, p. 15-34.

—, « Les premières enquêtes ethnographiques américaines. Fray Toribio de Motolinía : quelques documents inédits et quelques remarques », in : *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 1971 (17), Toulouse : Presses Universitaires du Midi, p. 7-35.

Las letras precolombinas, compilación, intro. y notas por Georges Baudot ; prefacio de Jacques Soustelle ; traducción de Xavier Massimi, México : Siglo XXI, 1979, 291 p.

—, y MÉNDEZ HERRERA, María Águeda, *Amores prohibidos: la palabra condenada en el México de los virreyes: antología de coplas y versos censurados por la Inquisición de México*, México ; Madrid : Siglo XXI, 1997, 282 p. (Lingüística y teoría literaria).

BECCO, Horacio Jorge, *Poesía colonial hispanoamericana*, selección, prólogo y bibliografía por Horacio Jorge Becco, Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1990, XXXIX-419 p.

BÉLIGAND, Nadine, « Lecture indienne et chrétienté : la bibliothèque d'un "alguacil de doctrina" en Nouvelle-Espagne au XVI^e siècle », in : *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1995, XXXI-2, Époque moderne, p. 21-72.

BENAVENTE, Toribio de (O.F.M.), dit MOTOLINÍA, *Memoriales* (XVI^e siècle), ed. por Fidel de LEJARZA (ed.), Madrid : Atlas 1970, LXX-369 p. (Biblioteca de Autores Españoles ; 240).
—, *Historia de los Indios de la Nueva España* (XVI^e siècle), (1^{ra} ed. 1985), edición de Claudio ESTEVA FABREGAT (ed.), Madrid : Dastin Historia, 2001, 331 p. (Crónicas de América ; 17).

BERCEO, Gonzalo de (XIII^e siècle), *Signos que aparecerán antes del juicio final ; Duelo de la Virgen ; Martirio de San Lorenzo* ; edición, introducción y notas de Arturo M. RAMONEDA (ed.), Madrid : Castalia, 1980, 308-2 p. (Clásicos Castalia ; 96).

—, *Vida de Santo Domingo de Silos ; Poema de Santa Oria*, ed. por Aldo RUFFINATTO (ed.), Madrid : Espasa-Calpe, 1992, 223 p. (Austral. Literatura ; 262).

BERTET, Adolphe, *Apocalypse du bienheureux Jean dévoilée ou Divulgation de la doctrine secrète du christianisme* (1^{re} éd. 1870), reproduction en fac-similé de l'édition de Chambéry (Imp. Ménard), avec une préface de Bertaud RENAUD DE LA FLAVERIE (éd.), Genève ; Paris : Slatkine, 1982, XXIII-362 p.

BICHAT, Marie François Xavier, *Recherches physiologiques sur la vie et la mort* (1^{re} éd. 1799), 5^e éd. revue et augmentée de notes pour la deuxième fois, par François MAGENDIE (éd.), Paris : Gabon : Béchet Jeune ; Montpellier : Gabon, 1829, XXV-528 p.

BOLAÑOS, Joaquín (O.F.M.), *La portentosa Vida de la Muerte: Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy Señora de la humana naturaleza, cuya célebre Historia encomienda à los Hombres de buen gusto*, fray Joaquin Bolaños, Predicador Apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de Maria Santisima de Guadalupe extramuros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Leon, México : Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, Calle de San Bernardo, 1792, 276 p.

—, *La portentosa Vida de la Muerte* (1792), edición facsimilar, México : Instituto Nacional de Bellas Artes ; Tlahuapan : Premià, 1983, XL-336 p. (La Matraca).

—, *La portentosa Vida de la Muerte, Emperatriz de los Sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo, y muy Señora de la humana naturaleza* (1792), edición crítica, introducción y notas de Blanca LÓPEZ DE MARISCAL (ed.), México : Colegio de México, Centro de estudios lingüísticos y literarios, 1992, 407 p. (Biblioteca novohispana).

—, *La portentosa Vida de la Muerte* (1792), edición de Trinidad BARRERA (ed.), con la colaboración de Jaime J. Martínez, Navarra : Universidad de Navarra ; Madrid : Iberoamericana ; Frankfurt am Main : Vervuert, 2015, 285 p. (Biblioteca indiana ; 41).

BORET, Alain, « La Danse macabre du Cimetière des Innocents : une moralité pédagogique en action », in : Nathalie NABERT (dir.), *Le Mal et le Diable : leurs figures à la fin du Moyen Âge*, publié par la Faculté des Lettres, Université Catholique de Paris, Paris : Beauchesne, « Cultures et Christianisme ; 4 », 1996, p. 79-94.

BRION-GUERRY, Liliane, *Le thème du « Triomphe de la mort » dans la peinture italienne*, Paris : G-P Maisonneuve, 1950, 254 p.

BURGOA, Francisco de (O.P.), *Palestra historial: de virtudes y ejemplares apostólicos fundada del celo de insignes héroes de la Sagrada Orden de predicadores en este Nuevo Mundo de la América en las Indias Occidentales*, México : Imprenta de Juan Ruyz, 1670, 278 p. Disponible sur Mediateca Inah à l'adresse : <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia:316006> [consulté le 30 septembre 2009].

BUXÓ, José Pascual, *Reflexión y espectáculo en la América virreinal*, México : Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, 505 p. (Serie Estudios de cultura literaria novohispana).

CABRERA Y QUINTERO, Cayetano, *Escudo de armas de Mexico, celestial proteccion de esta nobilissima ciudad, de la Nueva-España, y de casi todo el nuevo mundo, Maria Santissima, en su portentosa imagen del mexicano Guadalupe, milagrosamente aparecida en el palacio arzobispal el año de 1531*, México : Impresso por la viuda de d. J.B. de Hogal, 1746, 17-522-24 p. Disponible sur Colección Digital Universidad Autónoma de Nuevo León à l'adresse : <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080027482/1080027482.html> [consulté le 30 septembre 2022].

CADENAS Y VICENT, Vicente de (dir.), *Hidalguía. La revista de genealogía, nobleza y armas*, publicación bimestrial, año VI, septiembre-octubre, 1958, n° 30, número extraordinario con motivo del congreso de la Asociación de Hidalgos, Madrid : Ediciones Hidalguía, 222 p.

Cantar de Mio Cid (XIII^e siècle), (1^a ed. 1911), 34^a ed., texto antiguo de Ramón Menéndez Pidal, prosificación moderna de Alfonso Reyes, prólogo de Martín de Riquer, edición y guía de lectura de Juan Carlos CONDE (ed.), Madrid : Espasa, 2007, 477 p. (Austral).

CARMONA GARCÍA, Juan Ignacio, *Enfermedad y sociedad en los primeros tiempos modernos*, Sevilla : Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2005, 295 p. (Historia y geografía (Sevilla) ; 102).

CASAS, Bartolomé de las (O.P.), *Narratio regionum indicarum per hispanos quosdam deustatarum verissima / priùs quidem per episcopum Bartholemaeum Casaum... conscripta & anno 1551 hispali hispanicè, anno verò hoc 1598 latinè excusa*, Francofurti : sumptibus Theodori de Bry & Ioannis Saurii typis, 1598, 8-140 f. Disponible sur Biblioteca Digital AECID à l'adresse : <https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.do?id=228> [consulté le 30 septembre 2022].

—, *Apologética historia de las Indias* (XVI^e siècle), por Manuel SERRANO Y SANZ (ed.), Madrid : Bailly-Baillièrre e hijos, 1909, VII-704 p.

—, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552), edición de André SAINT-LU (ed.), (1^{ra} ed. 1982), 18^a ed., Madrid : Cátedra, 2013, 186 p. (Letras Hispánicas).

—, *La Destruction des Indes* (1552), traduction de Jacques de Miggrode, gravures de Théodore de Bry, introduction, établissement du texte, notes & analyse iconographique de Jean-Paul DUVIOLS (éd.), Paris : Chandeigne, 2013, 319 p. (Magellane Poche).

CASO, Alfonso, *La religión de los Aztecas* (1^{ra} ed. 1936), México : Secretaría de Educación Pública, 1945, 89 p. (Biblioteca enciclopédica popular. México : Secretaría de Educación Pública ; 38).

—, *El pueblo del sol* (1^a ed. 1953), 20^a primera reimpression, México : Fondo de Cultura Económica, 2004, 139-XVI p. (Colección popular).

CASTELLÓN HUERTA, Blas Román, *Análisis estructural del ciclo de Quetzalcóatl: una aproximación a la lógica del mito en el México antiguo*, México : Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997, 269 p. (Colección Biblioteca del INAH).

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El Trato de Argel* (XVI^e siècle), edición, introducción y notas de Florencio SEVILLA ARROYO y Antonio REY HAZAS (eds.), Madrid : Alianza Editorial : Centro de Estudios Cervantinos, 1996, XLIX-175 p. (Cervantes completo ; 2).

—, *Don Quijote de la Mancha* (1605, 1615), edición, notas y anexos de Francisco RICO (ed.), Madrid : Alfaguara, 2007, X-1333 p.

CERVERA OBREGÓN, Marco Antonio, *Guerreros aztecas*, Madrid : Nowtilus, 2011, 229 p. (Historia Incógnita).

CHALIAND, Gérard, *La conquête espagnole de l'Amérique : miroirs d'un desastre*, Paris : Pluriel, 2018, XV-317 p.

CHAUNU, Pierre, *L'Espagne de Charles Quint*, 2 vol., Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1973, 659-8 p. (Regards sur l'histoire. II, Histoire générale ; 19-20).

CHENÉ-WILLIAMS, Adèle, « Vivre sa mort et mourir sa vie : l'art de mourir au XV^e siècle », *in* : Claude SUTTO (dir.), *Le sentiment de la mort au Moyen Âge*, études présentées au cinquième Colloque de l'Institut d'études médiévales de l'Université de Montréal, 1-2 avril 1978, Montréal : L'Aurore, « Collection Exploration », 1979, p. 169-182.

CHEVALIER, Michel, *Le Mexique ancien et moderne*, Paris : Librairie de L. Hachette et Cie, 1863, 622 p.

CIROT, Georges, « L'expression dans Gonzalo de Berceo », *in* : Ramón MENÉNDEZ PIDAL (dir.), *Revista de Filología Española*, tomo IX, Madrid : Ediciones Centro de Estudios Históricos, 1922, p. 155-170.

CIVIL, Pierre, « Le squelette et le cadavre : aspects iconographiques de la peur de la mort en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles », *in* : Augustin REDONDO (dir.), *La peur de la mort en Espagne au siècle d'Or : littérature et iconographie (Analyse de quelques exemples)* : table ronde organisée au Collège d'Espagne / [par le Centre de recherche sur l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles] ; avec la collaboration de l'équipe "Littérature espagnole du siècle d'Or"... ; études réunies et présentées par Augustin Redondo, Paris : Publications de la Sorbonne : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993, p. 33-51.

CLARAMUNT RODRÍGUEZ, Salvador, « La danza macabra como exponente de la iconografía de la muerte en la Baja Edad Media », *in* : Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ y Ermelindo PORTELA SILVA (coords.), *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia en el arte de la Edad Media*, Ciclo de conferencias celebrado del 1 al 5 de diciembre de 1986, Santiago de Compostela : Universidade de Santiago de Compostela ; Servicio de Publicacions e Intercambio Científico, « Aula abierta », 1988, p. 93-98.

Codex Borbonicus (XV-XVI^e siècle), Y120, conservé à la Bibliothèque de l'Assemblée nationale, Paris, 38 f. Disponible sur Fundación para el Avance de los estudios Mesoamericanos, Inc. à l'adresse : <http://www.famsi.org/research/loubat/Borbonicus/thumbs0.html> [consulté le 30 septembre 2022].

Codex Borgia (XVI^e siècle), Borg.mess.1, Bibliothèque apostolique vaticane, Vatican, 76 f. Disponible sur Fundación para el Avance de los estudios Mesoamericanos, Inc. à l'adresse : <http://www.famsi.org/spanish/research/loubat/Borgia/thumbs0.html> [consulté le 30 septembre 2022].

Codex Fejérváry-Mayer (XVI^e siècle), Musée de Liverpool, Liverpool, 12014/M, 44 f. Disponible sur Fundación para el Avance de los estudios Mesoamericanos, Inc. à l'adresse : <http://www.famsi.org/research/loubat/Fejervary/thumbs0.html> [consulté le 30 septembre 2022].

Codex Laud (XVI^e siècle), MS. Laud Mibsc. 678, Bibliothèque Bodléienne, Oxford, 24 f. Disponible sur Fundación para el Avance de los estudios Mesoamericanos, Inc. à l'adresse : <http://www.famsi.org/research/pohl/jpcodices/laud/index.html> [consulté le 30 septembre 2022].

Codex Mendoza, 1541-1542, Bibliothèque Bodléienne, Oxford, MS. Arch. Selden. A. 1, 71 f. Disponible sur INAH à l'adresse : <https://codicemendoza.inah.gob.mx/inicio.php> [consulté le 30 septembre 2022].

Codex Telleriano-Remensis (XVI^e siècle), Département des Manuscrits. Mexicain 38, 50 f., Bibliothèque nationale de France, Paris. Disponible sur Gallica (Bibliothèque nationale de France) à : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8458267s/fl.item> [consulté le 30 septembre 2022].

Códice franciscano (XVI^e siècle), *Informe de la Provincia del Santo Evangelio al visitador Lic. Juan de Ovando. Informe de la Provincia de Guadalajara al mismo. Cartas de religiosos, 1533-1569*, in : Joaquín GARCÍA ICAZBALCETA (ed.), *Nueva colección de documentos para la historia de México, II*, México : Imprenta de Francisco Díaz de León, 1889, LII-307 p.

Codicilo de la Reina Isabel la Católica, otorgado en Medina del Campo, el 23 de noviembre de 1504, 1504, 4 f., Biblioteca Nacional de España, MSS.MICRO/453. Disponible sur Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España) à l'adresse : <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/1096519> [consulté le 30 septembre 2022].

COLMEIRO PENIDO, Manuel, *Cortes de los antiguos reinos de León y de Castilla: introducción escrita y publicada de orden de la Real Academia de la Historia* (ed.), por su individuo de número Don Manuel Colmeiro, Parte Primera, Madrid : Rivadadeneyra, 1883, 527 p.

CONTRERAS GARCÍA, Irma, « Bibliografía catequística mexicana del siglo XVII », in : *Boletín*, Segunda época, 1988, número 2, México : Universidad Nacional Autónoma de México, p. 61-107.

COOPER, Donald B., *Las epidemias en la ciudad de México: 1761–1813* (1^{ra} edición en inglés 1965), 1^{ra} edición en español, traducción de Roberto Gómez Ciriza, México : IMMS, 1980, 263 p.

CORDRY, Donald Bush, & CORDRY, Doroty M., *Costumes and Weaving of the Zoque Indians of Chiapas, Mexico*, Los Angeles : Southwest Museum, 1941, 130 p.

CORTÉS, Hernán, *Cartas y relaciones de Hernan Cortés al emperador Carlos V*, colegidas é ilustradas por don Pascual DE GAYANGOS Y ARCE (ed.), Paris : Imprenta Central de los Ferro-Carriles A. Chaix y C^a, 1866, LI-575 p.

CORTÉS, Narciso Alonso, « Miguel de Carvajal », in : *Hispanic Review*, 1933 (1), num. 2, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, p. 141-148.

COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), edición de Martín de Riquer (ed.), (1^a ed. 1987), reproducción facsimilar de *Tesoro de la lengua castellana o española*, según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674, ed. de Barcelona : Horta, 1943, Barcelona : Alta Fulla, 1989, XV-1093 p. (Lengua y literatura).

CRUZ VALDÉS, Reyna, *Una larga fila de cruces: las enfermedades en el Hospital de San Juan de Dios, en el valle de Atlixco (1737 – 1747)*, Puebla de Zaragoza : Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015, 236 p. (Ciencia, tecnología y humanidades).

CUADRIELLO, Jaime, *Las glorias de la república de Tlaxcala: o la conciencia como imagen sublime*, México : Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México : Museo Nacional de Arte, INBA, 2004, 483 p. (Monografías de arte ; 30).

CUENYA MATEOS, Miguel Ángel, « Peste en una ciudad novohispana: el matlazahuatl de 1737 en la Puebla de los Ángeles », in : *Anuario de Estudios Hispanoamericanos*, 1996, 53 (2), Sevilla : Editorial Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 51-70.

—, *Puebla de los Ángeles en tiempos de una peste colonial: una mirada en torno al matlazahuatl de 1737*, Zamora de Hidalgo : El Colegio de Michoacán ; Puebla de Zaragoza : Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999, 315 p. (Colección Investigaciones (Colegio de Michoacán)).

—, y CONTRERAS CRUZ, Carlos, *Puebla de los Ángeles, historia de una ciudad novohispana: aspectos sociales, económicos y demográficos*, Puebla de Zaragoza : Benemérita Universidad Autónoma de Puebla : Gobierno del Estado de Puebla : Secretaría de Cultura de Puebla, 2007, 271 p.

DAMET, Aurélie, « Les rites de mort en Grèce ancienne. Pour la paix des vivants ? », in : *Hypothèses*, 2007, vol. 10, n° 1, Paris : Éditions de la Sorbonne, p. 93-101.

Danza general de la muerte (XIV^e siècle), edición por Haydee BERMEJO HURTADO y Dinko CVITANOVIC (eds.), Bahía Blanca : Universidad Nacional del Sur, 1966, XXV-58 p. (Cuadernos del Sur. Textos comentados ; 2).

DAUMET, Georges, « L'ordre castillan de l'Écharpe (Banda) », in : *Bulletin hispanique*, 1923, vol. XXV (1), p. 5-32.

DELGADO DE CANTÚ, Gloria M., *Historia de México: legado histórico y pasado reciente*, México : Pearson Educación, 2004, XV-572 p.

DELUMEAU, Jean, *La Peur en Occident (XIV^e-XVIII^e siècles), Une cité assiégée*, Paris : Fayard, 1978, 607 p. (Hachette Université ; 974).

Devotionarium (XV^e siècle), Bibliothèque royale de El Escorial, San Lorenzo de El Escorial, Communauté de Madrid, d.IV.13, 278 f. Disponible sur Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid : <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/item/13275#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2449%2C-208%2C7392%2C4159> [consulté le 30 septembre 2022].

Dezir a la muerte de Ruy Diaz de Mendoza (attribué à Ferrán SÁNCHEZ CALAVERA), (XV^e siècle), in : Brian DUTTON y Jinen KROGSTAD (eds.), *El Cancionero del siglo XV: ca. 1360-1520, II*, Manuscritos, Barcelona, Ateneo (BA) - Madrid, Biblioteca March (MM), cancioneros musicales al cuidado de Jineen Krogstad, Salamanca : Universidad de Salamanca : Biblioteca española del siglo XV, 1990, VIII-596 p. (Biblioteca española del siglo XV. Serie maior ; 2).

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, prólogo de Carlos PEREYRA (ed.), (1^a ed. 1955), 2^a ed., Madrid : Espasa-Calpe, 1968, 636 p. (Austral ; 1274).

DÍAZ ROIG, Mercedes, y MIAJA, María Teresa (eds.), *Naranja dulce, limón partido: Antología de la lírica infantil mexicana*, selección, prólogo y notas por Mercedes DÍAZ ROIG y María Teresa MIAJA, ilustraciones de Iliana Fuentes, México : El Colegio de México, 1979, 151 p.

Diccionario de la lengua española, Real Academia Española, Edición del Tricentenario (vigésimotercera edición), Madrid : Grupo Planeta Spain ; Barcelona : Espasa Libros, 2014, LVIII-2312 p.

DIDRON, Adolphe-Napoléon, *Iconographie chrétienne : histoire de Dieu*, Paris : Imprimerie royale, 1843, XXII-600-44 p.

DOLORES MORALES, María, « Cambios en las prácticas funerarias: los lugares de sepultura en la ciudad de México, 1784-1857 », in : *Historias 27* (INAH), oct. 1991 – mar. 1992, México : Imprenta de Juan Pablos, p. 97-104.

DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le baroque : profondeurs de l'apparence* (1^{re} édition 1973), réimp., Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 1993, 237 p. (Images).

DURÁN, Diego (O.P.), *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, 1579, Bibliothèque nationale d'Espagne, Madrid, Vit/26/11, 344 f. Disponible sur Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España) à l'adresse : <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000169486&page=1> [consulté le 30 septembre 2022].

—, *Historia de las Indias de Nueva-España y islas de la tierra firme, por el padre fray Diego Durán* (1579), la publica con un atlas de estampas, notas é ilustraciones, José F. RAMÍREZ (ed.), México : Imprenta de J. M. Andrade y F. Escalante, 3 vol., 1867-1880 (XVI-535 p. ; 304-177 p. ; 67 f.).

DUVERGER, Christian, *La Méso-Amérique : art et anthropologie*, Paris : Flammarion, 1999, 478 p.

—, *Cortés*, Paris : Fayard, 2001, 493 p.

El libro de los Cantares de Dzitbalché: una traducción con notas y una introducción por Alfredo BARRERA VÁSQUEZ (ed.), México : Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1965, 89 p.

El Juicio final (Andrés de Olmos), (XVI^e siècle), in : Fernando HORCASITAS, *El teatro náhuatl: épocas novohispana y moderna, primera parte*, prólogo de Miguel León Portilla, México : Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, p. 561-593.

ESPAÑOL I BERTRAN, Francesca, « El “Encuentro de los tres vivos y los tres muertos” y su repercusión en la Península Ibérica », in : Joaquín YARZA LUACES (ed.), *Estudios de iconografía medieval española*, Bellaterra : Universidad Autónoma de Barcelona, 1984, p. 55-153.

—, *Lo macabro en el gótico hispano*, Madrid : Historia 16, 1992, 31 p. (Cuadernos de arte español).

ESPINOSA SPÍNOLA, Gloria, *Arquitectura de la conversión y evangelización en la Nueva España durante el siglo XVI*, Almería : Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones 1999, 256 p. (Historia (Almería) ; 6).

FARGE, Émile-François, *Petite chronique de Saint-Aubin*, éditée en partie par Émile-François Farge, « La peste noire en Anjou, 1348-1362 », in : Conseil Général du Département et Conseil Municipal d'Angers (éds.), *Revue de l'Anjou et de Maine et Loire*, Troisième année, 1854, Tome premier, Angers : Librairie de Cosnier et Lachèse, p. 82-96.

FAUVARQUE, Bertrand, « L'Apocalypse en Espagne (VII-VIII siècles) », in : *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1996, tome 32-1, Antiquité – Moyen Âge, p. 217-236.

FERNÁNDEZ, Alonso (O.P.), *Historia eclesiástica de nuestros tiempos: que es compendio de los excelentes frutos que en ellos el estado eclesiastico y sagradas religiones han hecho y hazen, en la conuersion de idolatras y reducion de hereges: y de los ilustres martirios de varones apostolicos, que en estas heroicas empressas han padecido*, al principe de España nuestro Señor Don Filipe Domingo Victorio, Toledo : Impressor del Rey N.S., 1611, 496 p. Disponible sur Lau Haizeetara Biblioteca Digital à l'adresse : <https://liburutegibiltegi.bizkaia.eus/handle/20.500.11938/71486> [consulté le 30 septembre 2022].

FERNÁNDEZ CONDE, Francisco Javier, « La Peste Negra », in : Ricardo GARCÍA-VILLOSLADA (dir.), *Historia de la Iglesia en España, II, 2º, La Iglesia en la España de los siglos VIII al XIV*, Madrid : Ed. Católica, « Biblioteca de autores cristianos », 1982, p. 422-426. —, *La religiosidad medieval en España: Plena Edad Media (siglos XI – XIII)*, Gijón : Ediciones Trea, y Oviedo : Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2005, 640 p. (Piedras angulares). —, *La religiosidad medieval en España: Baja Edad Media (siglos XIV – XV)*, Gijón : Ediciones Trea, y Oviedo : Ediciones Trea, 2011, 447 p. (Piedras angulares).

FERNÁNDEZ MERINO, Antonio, *La Danza Macabre: Estudio Crítico-Literario*, Madrid : J. Gaspar, 1884, 137 p.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Pedro (O.P.), *Los dominicos en el contexto de la primera evangelización de México, 1526-1550*, Salamanca : Editorial San Estebán, 1994, 308 p. (Monumenta histórica iberoamericana de la Orden de predicadores ; 3).

FLORES CARAPIA, María Guadalupe, LÓPEZ CÁNDIDO, Lydia, GONZÁLEZ MEJÍA, María Esther, y CORTÉS HERNÁNDEZ, Alejandra, « Perspectivas históricas a través del testamento », in : *Revista del Derecho Notarial*, Asociación Nacional del Notariado Mexicano, A.C., año XXIX, 1985, núm. 93, diciembre, México : Imprenta Aldina, p. 59-88.

FRANCO MATA, Ángela, « Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las danzas de la muerte medievales en España », in : *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 2002, n° 20, Madrid : Ministerio de Cultura, p. 173-214.

FRANÇOIS D'ASSISE (saint), (XIII^e siècle), *Œuvres* (1^{re} éd. 1959), 2^{ème} éd. au format de poche, traduction, introduction et notes d'Alexandre MASSERON (éd.), Paris : Albin Michel, 2006, 261 p. (Spiritualités vivantes).

FRAPPIER, Jean, *La mort le roi Artu : roman du XIII^e siècle*, (1^{re} éd. 1936), 3^e éd., Genève : Droz ; Paris : M. J. Minard, 1964, XXXIX-308 p. (Textes littéraires français ; 58).

FROIDMONT, Hélinand de (XII^e siècle), *Les Vers de la Mort : Poème du XII^e siècle*, traduit en français moderne par Michel BOYER et Monique SANTUCCI (trads.), préface de Jean Dufournet, Paris : Honoré Champion, 1983, 118 p. (Traductions des classiques français du Moyen-âge).

FUENTE, Beatriz de la, STAINES CICERO, Leticia, y URIARTE, María Teresa, *La escultura prehispánica de Mesoamérica*, Barcelona : Lunwerg Editores, 2003, 295 p.

GALÁN, Ilía, *Actualidad del pensamiento de Sem Tob: filosofía hispano-hebrea del siglo XIV en Palencia*, Madrid : Endymión Ediciones, 2003, 286 p. (Ensayo ; 141).

GAMIO MARTÍNEZ, Manuel, *La población del valle de Teotihuacán: el medio en que se ha desarrollado; su evolución étnica y social; iniciativas para procurar su mejoramiento*, I, vol. I, *La población prehispánica*, México: Dirección de Talleres Gráficos ; Secretaría de Educación Pública, 1922, CII-362 p. (Poblaciones regionales de la República Mexicana).

GARCÍA ATIENZA, Juan, *Guía judía de España*, Madrid : Altalena, 1978, 294 p. (Iberia desconocida).

GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín, *Investigación histórica y documental sobre la aparición de la Virgen de Guadalupe de México*, por J. García Icazbalceta, de las Academias de la Lengua y de la Historia ; Alonso de Montúfar, arzobispo de México en 1556 ; Primo Feliciano VELÁZQUEZ (ed.), de la Academia Mexicana de la Historia, México : Ediciones Fuente Cultural, 1952, 207 p.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Orépani, *Métodos de transformación cultural en la colonización de Michoacán, siglo XVI*, Morelia : Escuela Popular de Bellas Artes : Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2005, 206 p.

GARCÍA VALERO, José Luis, *Nuevo León: una historia compartida*, Monterrey : Gobierno del Estado de Nuevo León ; México : Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1989, 364 p.

GARDET, Louis, *Les hommes de l'islam : approche des mentalités* (1^{re} éd. 1977), réimpression, Bruxelles : Complexe, 1999, 448 p. (Historiques ; 8).

GARIBAY KINTANA, Ángel María, *Historia de la literatura náhuatl, II: El trauma de la Conquista, 1521-1750*, México : Porrúa, 1954, 426 p-11 p.

—, « Romances de la muerte », in : *Letras Patrias*, 1954, núm. 2 (abril-junio), México : Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 5-22.

—, *Llave del náhuatl: colección de trozos clásicos, con gramática y vocabulario, para utilidad de los principiantes* (1^{ra} ed. 1940), 2^a ed. revisada y aumentada, México : Editorial Porrúa, 1961, 385 p.

GARNIER, François, *Le langage de l'image au Moyen Âge, Signification et symbolique* (1^{re} éd. 1982), 3^e éd, Paris : Le Léopard d'Or, 1995, 263-78 p.

GILABERT HIDALGO, Berta, y SOTO CORTÉS, Alberto, *Mortal agonía. Orden de clérigos regulares ministros de los enfermos agonizantes de San Camilo de Lelis en México: caridad, salud, enfermedad y muerte en la Ciudad de México (siglos XVIII y XIX)*, tesis asesorada por el Dr. Manuel Ramos Medina, México : Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, 333 p.

GILMAN, Stephen, « Tres retratos de la muerte en las *Coplas* de Jorge Manrique », en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año XIII, 1959, n° 3/4, jul-dic, p. 305-324.

GILSON, Étienne, *L'esprit de la philosophie médiévale* (1^{ère} éd. 1932), 2^{nde} éd. revue, Paris : Vrin, 1989, VIII-446 p. (Études de philosophie médiévale ; 33).

GITLITZ, David, « La actitud cristiano-nueva en Las Cortes de la Muerte », in : *Segisumundo: revista hispánica de teatro*, 1973, vol. 9, núm. 17-18, Madrid : Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, p. 141-165.

GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen, *La musica medieval en España*, Kassel : Reichenberger, 2001, XVI-369 p. (De Musica (Kassel) ; 6).

GÓMEZ PÉREZ, Griselda, *Estudio iconológico de los grabados de Francisco Agüera en el libro de Joaquín Bolaños, La portentosa Vida de la Muerte (Publicado originalmente en 1792)*, tesina para optar por el diploma de la Especialidad en Historia del Arte Mexicano (asesora Dra. María Isabel Martínez Cadena, sinodales Dr. Alejandro Galván Arellano, y Dr. Jesús Villar Rubio), San Luis Potosí : Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Facultad del Habitat (Instituto de Investigación y Posgrado, Especialidad en Historia del Arte Mexicano), 2005, 152 p.

GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, « *En el sepulcro de la duquesa de Lerma* », in : Bartolomé MOSTAZA RODRÍGUEZ (ed.), *Panorama de la poesía española en castellano, II: Renacimiento (segunda época) y Barroco*, Madrid : Rioduero, 1982, XLII-681 p. (Biblioteca de autores cristianos).

GONZALBO AIZPURU, Pilar, *La educación popular de los jesuitas*, México : Universidad Iberoamericana, 1989, XIX-247 p.

—, « Del bueno y del mal amor en el siglo XVIII novohispano », in : Luce LÓPEZ-BARALT y Francisco MÁRQUEZ VILLANUEVA (coords.), *Erotismo en las letras hispánicas: aspectos, modos y fronteras*, México : El Colegio de México, « Publicaciones de la Nueva revista de filología hispánica ; 7 », 1995, p. 139-158.

GONZÁLEZ DE CUETO, Damiano, *Oratio funebris habita a magistro Damiano Gonçalez de Cueto... in exequiis... patris Antonii Arias...*, México : Enrico Martínez, 1603. Disponible sur Google Livres à l'adresse : <https://books.google.com.mx/books?id=4FRpAAAACAAJ&lpg=PP8&ots=Ue2o1wu9X6&dq=damiano%20gonz%C3%A1lez%20cueto%20antonio%20arias&pg=PP21#v=onepage&q&f=true> [consulté le 30 septembre 2022].

GONZÁLEZ DE ESLAVA, Fernán, *Coloquios espirituales y sacramentales y canciones diuinas* (1610), compuestas por el Diuino poeta Fernan Gonçalez de Eslava Clerigo Presbitero. Recopiladas por el R. P. Fr. Fernando Vello de Buftamante; de la Orden de S. Auftin. Dirigido al muy Reuerendo padre Maestro Fr. Iuan de Guzman, Prouincial Dignifsimo de la Prouincia del Santifsimo nombre de Iefus de la Orden de San Aguftin, México : Imprenta de Diego Lopez Davalos, 1610, XVI-185 f. Disponible sur SIBILA (Universidad Nacional Autónoma de México) à l'adresse : https://sibila.iib.unam.mx/index.php/Detail/Object/Show/object_id/2191# [consulté le 30 septembre 2022].

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Fidel, *Guadalupe: pulso y corazón de un pueblo: el acontecimiento guadalupano, cimienta de la fe y de la cultura americana*, Madrid : Ediciones Encuentro, 2004, 551 p. (Ensayos).

GONZÁLEZ SARA VIA, Atanasio, *Obras I. Apuntes para la historia de la Nueva Vizcaya* (1^{ra} ed. 1978), 1^{ra} reimp., introducción, compilación, bibliografía e índices de Guadalupe PÉREZ SAN VICENTE (ed.), México : Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, 248 p.

GONZÁLEZ TORRES, Yólotl, « El culto a los muertos entre los mexicas », in : *Boletín INAH*, México : Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1975, n°14, 2^a época, julio-sept. p. 37-44.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert, « La danza macabra » in *Revista digital de iconografía medieval* [en ligne], 2014, vol. VI (11), p. 23-51. Disponible sur Universidad Complutense de Madrid à l'adresse : <http://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-06-11-Danza%20macabra.pdf> [consulté le 30 septembre 2022].

GRUZINSKI, Serge, *Le destin brisé de l'empire aztèque* (1^{ère} éd. 1987), 4^e éd, Paris : Gallimard, 2010, 175 p. (Découvertes Gallimard. Histoire ; 33).

—, *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XVI-XVIII* [en ligne] (1^a ed. 1993), 1^a ed. en línea, traducción de Jorge Ferreiro Santana, México : Fondo de Cultura Económica, 2016, 499 p.

GÜEMES Y HORCASITAS, Juan Francisco de (premier comte de Revillagigedo), « Relación de Don Francisco de Güemes y Horcasitas, primer conde de Revillagigedo, a don Agustín de Ahumada y Villalón, en 8 de octubre de 1755 », in : Ernesto de la TORRE VILLAR y Ramiro NAVARRO DE ANDA, *Instrucciones y memorias de los virreyes novohispanos*, 2 vol., estudio preliminar, coordinación, bibliografía y notas de Ernesto de la TORRE VILLAR (ed.) ; compilación e índices de Ramiro NAVARRO DE ANDA (ed.), México : Porrúa, 1991, CLXIII-1554 p. (Biblioteca Porrúa).

GUERRA, Aurelio Ivan, « La caballería heterodoxa de Hernán Cortés: paralelos con el Floriseo de Fernando Bernal », in : *Tirant* 2016 (19), València : Universitat de València, p. 205-224.

GUIANCE, Ariel, « Douleur, deuil et sociabilité dans l'Espagne médiévale », in : Christiane MONTANDON-BINET et Alain MONTANDON (dirs.), *Savoir mourir*, textes réunis et présentés par Christiane Montandon-Binet et Alain Montandon ; postface de Louis-Vincent Thomas, Paris : L'Harmattan, « Nouvelles études anthropologiques », 1993, p-15-28.

HAINDL UGARTE, Ana Luisa, « La Danza de la Muerte » [en ligne], 22 p. Disponible sur Scribd à l'adresse : <https://fr.scribd.com/doc/36225081/Ana-Luisa-Haindl-Danza-de-La-Muerte> [consulté le 30 septembre 2022].

HARING, Clarence Henry, *The Spanish Empire in America* (1st ed. 1947), reimp., Gloucester : Peter Smith, 1973, 371 p.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo*, Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires, 1936, 191 p.

HENRY, Freeman G, *On the Margins: French Literature*, Amsterdam [etc.] : Rodopi, 1993, XII-159 p.

HERNÁNDEZ APARICIO, Pilar, « Estadísticas franciscanas del s. XVII », in : Paulino CASTAÑEDA (dir.), *Los franciscanos en el Nuevo Mundo (siglo XVIII)*, Actas del III Congreso Internacional sobre los Franciscanos en el Nuevo Mundo, Monasterio de La Rábida, 18-23 de septiembre de 1989, Madrid : Editorial Deimos, 1990, p. 555-591.

HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Rosaura, *Malinalco*, Zinacantepec : El Colegio Mexiquense, 1990, 190 p.

HERNÁNDEZ SOTELO, Anel, « Del paraíso al infierno: hacia una posible lectura indígena de la capilla abierta de Actopan, Hidalgo », in : Abraham SÁNCHEZ FLORES (compil.), *Memoria. XVIII Encuentro de investigadores del pensamiento novohispano*, San Luis Potosí : Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2005, p. 214-224.

HERRERA, Arnulfo, *Tiempo y muerte en la poesía de Luis de Sandoval Zapata: la tradición literaria española*, México : Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, 230 p. (Estudios de literatura ; 5).

Heures de Jeanne I^e de Castille, British Library, Londres, vers 1500, 237 f. Add. Ms. 35313. Disponible sur British Library à l'adresse : https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_35313 [consulté le 30 septembre 2022].

HEYDEN, Doris, *México, orígenes de un símbolo*: versión adaptada e ilustrada, México : Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes ; INAH, 1998, 127 p. (Colección Orígenes del pasado).

HOLGUERA CABRERA, Antonio, « *Le souvenir de la mort*: el papel del cuerpo en el discurso salvífico durante el barroco mexicano », in : María del Amor RODRÍGUEZ MIRANDA y José Antonio PEINADO GUZMÁN (coords.), *El Barroco: universo de experiencias*, Córdoba : Asociación Hurtado Izquierdo, 2017, p. 467-483.

HORCASITAS, Fernando, *El teatro náhuatl: épocas novohispana y moderna, primera parte*, prólogo de Miguel León-Portilla, México : Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, 647 p. (Serie de Cultura Náhuatl ; 17).

HUIZINGA, Johan, *L'automne du Moyen Âge* (1^{re} éd. en néerlandais 1932), 3^e édition française, traduit du hollandais par Julia Bastin ; nouvelle éd. précédée d'un entretien avec Jacques Le Goff, Paris : Payot, 1975, XVI-406 p. (Le Regard de l'histoire).

HURTADO DE TOLEDO, Luis, *Cortes de casto amor y cortes de la muerte con algunas obras en metro y prosa de las que compuso Luis Hurtado de Toledo, por él dirigidas al muy poderoso y muy alto señor Don Felipe, Rey de España y de Inglaterra, etc., su señor y Rey* (1557), edición facsímil de la de 1557, por Andrés ORTEGA DEL ÁLAMO (ed.), Valencia : Vives Mora, 1964, 57 p.-LXIX f.

—, *Las Cortes de la Muerte* (1557), (attribué à Micael de CARVAJAL), reprod. in : Don Justo DE SANCHA (ed.), *Romancero y cancionero sagrados: Colección de poesías cristianas, morales y divinas*, sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles, Madrid : M. Rivadeneyra, 1872, p. 1-42.

HURTADO Y JIMÉNEZ DE LA SERNA, Juan, y GONZÁLEZ PALENCIA, Cándido Ángel, *Historia de la literatura española* (1^{ra} ed. 1921), 4^a ed, corregida y aumentada, (1), Madrid : S.A.E.T.A, 1940, 576 p.

ICHON, Alain, *La religión de los Totonacas de la Sierra* (1^a ed. en francés 1969), reimp., México : Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes ; Instituto Nacional Indigenista, 1995, 512 p. (Colección Presencias).

INFANTES DE MIGUEL, Víctor, *Las danzas de la muerte: génesis y desarrollo de un género medieval: (siglos XIII – XVII)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997, 455 p. (Acta salmanticensia, Estudios filológicos ; 267).

Instituto de Geografía de la Universidad Nacional Autónoma de México, *Mapa político novohispano: división territorial, 1550-1813* [en ligne]. Disponible sur Instituto de Geografía de la Universidad Nacional Autónoma de México à l'adresse : http://www.igeograf.unam.mx/Geodig/nvo_atlas/index.html/2_historia/3_nueva_espania/H_II_1_1.jpg [consulté le 30 septembre 2022].

ITURRALDE Y SUIT, Juan, « La Danza de Animalias y la Danza Macabra del Convento de Santa Eulalia de Pamplona », in : *Boletín de la comisión de monumentos históricos y artísticos de Navarra*, 1911 (II), n° 6, Pamplona : Imprenta Provincial, p. 79-89.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La Mort* (1^{ère} édition 1966), 3^{ème} édition, Paris : Flammarion, 1977, 474 p. (Champ philosophique).

JÁUREGUI, Carlos, *Querrela de los Indios en las Cortes de la Muerte*, México : Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Centro Cultural Universitario : Seminario de Cultura Literaria Novohispana : CONACYT, 2002, 157 p. (Fuentes para el estudio de la literatura novohispana).

JOHANSSON KÉRAUDREN, Patrick, « Escatología y muerte en el mundo náhuatl precolombino », in : Miguel LEÓN-PORTILLA (dir.), *Estudios de Cultura Náhuatl*, 2000, núm. 31, México : Universidad Nacional Autónoma de México, p. 149-183.

KERKHOF, Maximiliaan Paul Adriaan Maria, « Notas sobre las danzas de la muerte », in : *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, 1995, n° 13, p. 175-200.

KIRCHHOFF, Paul, « Mesoamérica. Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales », en *Acta Americana: Revista de la Sociedad Interamericana de Antropología y Geografía*, México/Los Angeles, 1943, vol. 1, núm. 1, enero-marzo, p. 92-107.

KUBLER, George, *Mexican Architecture of the Sixteenth Century II*, New Haven : Yale University Press ; London : Geoffrey Cumberlege ; Oxford University Press, 1948, p-232-574.

KURTZ, Léonard Paul, *The Dance of Death and the Macabre spirit in European literature*, New York : Columbia University, 1934, 301 p. (Publications of the Institute of French Studies).

L'Apocalypse de saint Jean, Pierre PRIGENT (éd.), (1^{re} éd. 1981), 3^e édition revue et augmentée, Genève : Labor et Fides, 2000, 507 p. (Commentaire du Nouveau Testament : Deuxième série ; XIV).

La caída de nuestros primeros padres (XVI^e siècle), in : Fernando HORCASITAS, *El teatro náhuatl: épocas novohispana y moderna, primera parte*, prólogo de Miguel León Portilla, México : Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, p. 175-184.

La Chanson de Roland (XI^e siècle), édition critique par Cesare SEGRE (éd.), (1^{ère} éd. 1989), nouvelle édition refondue ; traduite de l'italien par Madeleine Tyssens ; introduction, texte critique, variantes de O, index des noms [par Cesare Segre] ; glossaire établi par Bernard Guidot, Genève : Droz, 2003, 389 p. (Textes littéraires français ; 968).

La danse macabre, Paris : Guy Marchant, 1485, 10 f. Disponible sur Pagella (Bibliothèque municipale de Grenoble) à l'adresse : <https://pagella.bm-grenoble.fr/ark:/12148/bpt6k10953823> [consulté le 30 septembre 2022].

La danza de la muerte: textos de El Escorial (siglo XV) y de Sevilla (Juan Varela de Salamanca, 1520), Francisco Asís de ICAZA y José Amador DE LOS RÍOS (eds.), Transcripciones de Francisco A. de Icaza y José Amador de los Ríos. Grabados de Holbein, Madrid : El Árbol, 1981, 171 p. (Clásicos El Árbol ; 4).

La danza de la muerte (XIV^e siècle), códice de El Escorial, edición de Sabas MARTÍN (ed.), grabados de Holbein, Madrid : Miraguano, 2001, XV-155 p. (Libros de los malos tiempos ; 72).

La invención de la Santa Cruz por Santa Elena (XVI^e siècle), in : Fernando HORCASITAS, *El teatro náhuatl: épocas novohispana y moderna, primera parte*, prólogo de Miguel León Portilla, México : Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, p. 515-551.

La Sainte Bible, qui comprend l'Ancien et le Nouveau Testament traduits sur les textes originaux hébreu et grec, par Louis SEGOND (éd.), (1^{re} éd. 1873), nouvelle édition revue avec parallèles, Paris (58, rue de Clichy, 58) : sans nom, 1919, 786 ; 246 p.

La tentación del Señor (o *Tentaciones de Cristo*), (XVI^e siècle), in : Fernando HORCASITAS, *El teatro náhuatl: épocas novohispana y moderna, primera parte*, prólogo de Miguel León Portilla, México : Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, p. 331-334.

LAUWERS, Michel, *Naissance du cimetière : lieux sacrés et terre des morts dans l'Occident médiéval*, Paris : Aubier, 2005, 393 p. (Collection historique).

LÁZARO, Alicia, « Et lux perpetua luceat eis », in : Ana ZAMORA (dir.), *La Dança da Morte / Dança de la Muerte*, coproducido por Nao d'amores y Teatro da Cornucópia, Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, p. 7-8.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, « El sueño del conquistador », in : *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, 1981, vol. II, núm. 8, otoño, Zamora de Hidalgo : El Colegio de Michoacán, p. 5-42.

LE GOFF, Jacques, *La naissance du Purgatoire*, Paris : Gallimard, 1981, 509-4 p. (Bibliothèque des histoires).

—, *La civilisation de l'Occident médiéval* (1^{re} éd. 1982), nouvelle éd., Paris : Flammarion, 2008, 366 p. (Champs histoires).

Le romancero du Cid (XVI^e siècle), II, traduction nouvelle avec le texte en regard, par Antony RÉNAL (éd.), Paris : Baudry : Hippolyte Souverain, 1842, 494 p.

LECOY, Félix, « Robert Eisler, Danse macabre [Extrait de Traditio, VI (1948), p. 187-225] », in : *Romania, Revue trimestrielle consacrée à l'étude des langues et des littératures romanes*, 1950 (LXXI), n° 283, Paris : Librairie Ancienne Honoré Champion, p. 408-412.

LEONARD, Irving Albert, *Los libros del conquistador* (1^{ra} ed. en inglés 1949), 1^a ed. en español, traducción de Mario Monteforte Toledo, México : Fondo de Cultura Económica, 1953, 399 p. (Lengua y estudios literarios).

LEÓN-PORTILLA, Miguel, « Teatro náhuatl prehispánico », in : *La palabra y el hombre*, 1959, núm. 9, Jalapa : Universidad Veracruzana, p. 11-36.

—, *Visión de los vencidos : relaciones indígenas de la Conquista* (1^{ra} ed. 1959), 2^a ed, introducción, selección y notas Miguel León-Portilla ; versión de textos nahuas Angel María Garibay Kintana ; ilustración de códices Alberto Beltrán, México : Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1961, XXV-214 p. (Biblioteca del estudiante universitario ; 81).

- , *Imagen del México antiguo*, Buenos Aires : Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963, 118 p. (Biblioteca de América. Libros del tiempo nuevo ; 3).
- , *Quetzalcóatl*, México : Fondo de Cultura Económica, 1968, 103-55 p. (Presencia de México. México : Fondo de Cultura Económica ; 1).
- , « Los franciscanos vistos por el hombre náhuatl. Testimonios indígenas del siglo XVI », *in* : *Estudios de Cultura Náhuatl*, 1984 (17), México : Universidad Nacional Autónoma de México, p. 261-339.
- , *in* : GOSSSEN Gary H. (ed.), *South and Meso-American Native Spirituality: from the Cult of the Feathered Serpent to the Theology of Liberation*, collaboration with Miguel León-Portilla, New York : Crossroad, 1993, XII-563 p.
- , « Los aztecas, disquisiciones sobre un gentilicio », *in* : *Estudios de Cultura Náhuatl*, 2000 (31), México : Universidad Nacional Autónoma de México, p. 275-281.
- , *La filosofía náhuatl: estudiada en sus fuentes* (1^a ed. 1956), 10^a ed. con un nuevo apéndice; prólogo de Ángel María Garibay Kintana, México : Universidad Autónoma Nacional de México, 2006, XIII-461 p. (Serie Cultura náhuatl. Monografías ; 10).

Libro de miseria de omne (XIV^e siècle), (ed. por Jaime CUESTA SERRANO), Madrid : Cátedra, 2012, 203 p. (Letras Hispánicas ; 712).

LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, Mexico ; Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 1952, 312 p. (Lengua y estudios literarios).

Livre d'Heures de Charles Quint, Paris : [Inconnu], vers 1500, 333 f. Disponible sur Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España) à l'adresse : <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000051953&page=1> [consulté le 30 septembre 2022].

Livre d'Heures de Charles VIII, miniatures attribuées au Maître de Jacques de Besançon, Paris : Antoine Vérard, entre 1494 et 1497, 112 f. Disponible sur Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España) à l'adresse : <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000037462> [consulté le 30 septembre 2022].

Llibre d'hores del Bisbe Morgades, Ms. 88 (XV^e siècle), ed. facsímil por Josefina PLANAS BADENAS, Anna GUDAYOL y Biblioteca Episcopal de Vic (eds.), Barcelona : Millenium Liber, 2010, 55 f.

Llibre d'Hores que conté Salms, les quatre Passions, fragments dels Evangelis (XV^e siècle), il·lustrat per Bernat MARTORELL. Disponible sur Archives historiques de la ville de Barcelone à l'adresse : <https://catalegarxiunicipal.bcn.cat/ms-opac/image-file/byte?f=/opt/baratz/mediasearch/cache/raw/1/0000020b/523979/1268861111111.pdf>

[consulté le 30 septembre 2022].

Llibre Vermell de Montserrat (1399), edició facsímil parcial del manuscrit núm. 1 de la Biblioteca de l'Abadia de Montserrat, introducció a cura de dom Francesc Xavier Altés i Aguiló, Barcelona : Millenari de Catalunya, 1989, 209 p. (Llibres del mil·lenari).

LOMNITZ-ADLER, Claudio, *Idea de la Muerte en México* (1^{ra} ed. en inglés 2005), 1^{ra} ed. en español, México : Fondo de Cultura Económica, 2006, 525 p. (Antropología (Fondo de Cultura Económica)).

LOPE BLANCH, Juan Miguel, *Vocabulario mexicano relativo a la muerte*, México : Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de estudios literarios, Seminario de dialectología, Dirección general de publicaciones, 1963, 183 p.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, « Sentido mágico o religioso de los sacrificios en el México antiguo », tomado de « Religión y magia en el ciclo de las fiestas aztecas », in : Miguel LEÓN-PORTILLA (dir.), *De Teotihuacan a los Aztecas: fuentes e interpretaciones históricas* (1^a ed. 1971), 2^a ed. México : Universidad Nacional Autónoma de México, « Lecturas universitarias », 1983, p. 587-590.

—, *The Human Body and Ideology : Concepts of the Ancient Nahuas* (1st Spanish ed. 1980), vol. I, translated by Thelma Ortiz de Montellano and Bernard Ortiz de Montellano, Salt Lake City : University of Utah Press, 1988, 449 p.

—, y MILLONES SANTAGADEA, Luis, *Dioses del norte, dioses del sur: religiones y cosmovisión en Mesoamérica y los Andes*, Lima : Instituto de Estudios Peruanos, 2008, 255 p.

LÓPEZ CASILLAS, Mercurio, *La muerte en el impreso mexicano*, México : Editorial RM, 2008, 248 p. (Biblioteca de ilustrados mexicanos).

LORENZANA, Francisco Antonio, *Concilios provinciales primero, y segundo, celebrados en la muy noble, y muy leal ciudad de México: presidiendo el illmo. y rmo. señor d. fr. Alonso de Montúfar, en los años de 1555, y 1565. Dalos a luz el ill. mo. s.r d. Francisco Antonio Lorenzana, arzobispo de esta santa metropolitana iglesia*, México : Imprenta del Superior Gobierno de el Br. Joseph Antonio de Hogal, 1769, 396 p. Disponible sur Colección Digital Universidad Autónoma de Nuevo León à l'adresse : <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020000242/1020000242.html> [consulté le 30 septembre 2022].

LULLE, Raymond (XIII^e-XIV^e siècle), *Obres doctrinals del Illuminat Doctor Mestre Ramon Llull : Doctrina Pueril, Libre del Orde de Cavalleria*, vol. I, text original y antiga versió francesa, *Art de Confessió*, edició especial dedicada als erudits y bibliofils, transcripció directa ab pròlech y notes bibliogràfiques den M. OBRADOR Y BENNASSAR (ed.), Palma de Mallorca : Comissió Editora Lulliana, 1906, XLI-475 p.

—, *Proverbis de Ramon*, trad. al castellano de los originales catalán y latín de Sebastián GARCÍA PALOU (ed.), Madrid : Editora Nacional, 1978, 467 p. (Biblioteca de la literatura y el pensamiento hispánicos ; 34).

MADRE DE DIOS, Agustín de la (O.C.D.), *Tesoro escondido en el Santo Carmelo Mexicano, mina rica de ejemplos y virtudes en la historia de los Carmelitas Descalzos de la Provincia de la Nueva España* (XVII^e siècle), paleografía, notas, estudio introductorio por Manuel RAMOS MEDINA (ed.), México : Probusa, 1984, LVI-432 p.

MÂLE, Émile, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France : étude sur l'iconographie du Moyen Âge et ses sources d'inspiration* (1^{re} éd. 1908), 2^{nde} éd, revue et augmentée, illustrée de 265 gravures, Paris : A. Colin, 1922, V-512 p.

—, *Le symbolisme chrétien*, exposition organisée par la Bibliothèque municipale de Vichy (éd.), au Centre culturel et au Grand casino de Vichy, 28 mai-20 juin 1983, Vichy : Bibliothèque municipale de Vichy, 1983, 170 p-8 f.

MALVIDO, Elsa, y VIESCA, Carlos, « La epidemia de cocoliztli de 1576 », in : *Historias*, 1985, núm. 11, octubre-diciembre, México : Imprenta de Juan Pablos, p. 27-34.

—, y BAZARTE, Alicia, « Los túmulos funerarios y su función social en Nueva España: la cera uno de sus elementos básicos », in : Guadalupe RÍOS DE LA TORRE (coord.), *Espacios de mestizaje cultural: Anuario conmemorativo del V Centenario de la Llegada de España a América*, México : Universidad Autónoma Metropolitana : Unidad Azcapotzalco : División de ciencias sociales y humanidades : Departamento de humanidades : Área de Historia de México, 1991, p. 65-88.

MANRIQUE, Jorge (XV^e siècle), *Glofa famofiffima sobre las coplas de dō Jorge Mārrīq̃*, glosa hecha [y] cōpuesta por el licēciado Alōso de Ceruātes, Sevilla : Jacobo Cromberger, entre 1508 et 1510, 43 f. Disponible sur Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España) à l'adresse : <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014506&page=1> [consulté le 30 septembre 2022].

—, *Glosa de diez coplas de don Iorge Manrrique hecha por Iorge de Monte moor: sobre la muerte dela muy alta princesa doña Maria hija del Reyno do[m] Iuan tercero de Portugal: dirigidas al muy magnifico & discreto señor Iuan da Silua regidor de Portugal*, por Jorge de MONTEMOR, XVI^e siècle, 12 f. Disponible sur Biblioteca Nacional Digital (Biblioteca Nacional de Portugal) à l'adresse : <https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/records/item/90756-redirect> [consulté le 30 septembre 2022].

—, *Coplas a la muerte de su padre*, con cuadros cronológicos, introducción, bibliografía, notas y llamadas de atención, documentos y orientaciones para el estudio a cargo de Carmen DÍAZ CASTAÑÓN (ed.), Madrid : Ediciones Castalia, 1983, 121 p. (Castalia didáctica ; 2).

MAQUÍVAR, María del Consuelo, *Los retablos de Tepotzotlán*, México : SEP : Instituto Nacional de Antropología e Historia : Museo Nacional del Virreinato, 1976, 104 p.

MARIETTE, Pierre-Jean, *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, ouvrage publié d'après les manuscrits autographes conservés au Cabinet des estampes de la bibliothèque Impériale, par Charles-Philippe de CHENNEVIÈRES-POINTEL et Anatole de MONTAIGLON (éds.), tome deuxième (COL-ISAC), Paris : J.-B. Dumoulin, 1853-1854, 400 p.

MARISCAL HAY, Beatriz, « La batalla naval de Lepanto en el teatro de Fernán González de Eslava », in : *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de oro*, 2013, vol. 1, núm. 2, Pamplona : Instituto de Estudios Auriseculares, p. 73-82.

MARTÍNEZ BARACS, Rodrigo, *La perdida Relación de la Nueva España y su conquista de Juan Cano*, México : Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2006, 181 p. (Colección científica. Serie Historia (Instituto Nacional de Antropología e Historia) ; 497).

MARTÍNEZ DE AMPIÉS, Martín (XV^e siècle), *Antichristus et quindecim signa (Libro del Antecristo)*, Burgos : Fadrique de Basilea, 1497, 158 f. Disponible sur Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España) : <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000176570> [consulté le 30 septembre 2022].

MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso (Arcipreste de Talavera), (XIV^e siècle), *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, edición, introducción y notas de Joaquín GONZÁLEZ MUELA (ed.), Madrid : Editorial Castalia, 1970, 304-2 p. (Clásicos Castalia ; 24).

MARTÍNEZ GIL, Fernando, *La Muerte Vivida: Muerte y Sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, Toledo : Diputación Provincial de Toledo, 1996, 164 p.

MARTÍNEZ MARÍN, Carlos, *Tetela del Volcán: su historia y su convento* (1^{ra} ed. 1968), 2^a ed., México : Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, 294 p. (Serie de Historia Novohispana. Instituto de Investigaciones Históricas. México : Universidad Nacional Autónoma de México ; 21).

MARTÍNEZ VEGA, María Elisa, « Legislación y vida franciscana en España, en tiempos de la Contrarreforma », in : Frédéric MEYER et Ludovic VIALLET (dirs.), *Identités franciscaines à l'âge des réformes*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal, « Collection Histoires croisées », 2005, p. 285-312.

MASSIP I BONNET, Jesús Francesc, « La dansa macabra a l'antiga Corona d'Aragó: orígens espectaculars i plàstics i pervivències tradicionals », in : Josep Lluís SIRERA (ed.), *La mort com a personatge l'assumpció com a tema: Actas del Seminari celebrat del 29 al 31 d'Octubre de 2000 amb motiu del VI Festival de Teatre i música Medieval d'Elx* (Elx, 25 d'octubre a l'1 de novembre de 2000), Elx : Institut Municipal de Cultura /Ajuntament d'Elx, 2002, p. 279-302.

—, « La muerte en danza: lo macabro en el arte, el teatro y la fiesta popular en la península ibérica » in : Renzo S. CRIVELLI (dir.), *Prospero, Rivista di Letterature Straniere, Comparatistica e Studi Culturali*, I – Atti del convegno interdisciplinare "Balla con la morte: estetica del macabro dal medioevo ad oggi", 2009, XV, Trieste : Edizioni Università di Trieste, p. 11-27.

—, « Huellas de Oriente en las representaciones macabras de la Europa medieval: el caso catalán », in : *Centro de Estudios Medievales y Renacentistas, Cuadernos del CEMYR*, 2011, (19), San Cristóbal de La Laguna : Universidad de La Laguna, p. 137-161.

—, et KOVÁCS, Anika Lenke, « Les Franciscains et le genre macabre : les Danses de la Mort et la prédication » in : Alan HINDLEY, Jesús Francesc MASSIP I BONNET, Anika Lenke KOVÁCS, Graham RUNNALLS (eds.), *European Medieval Drama*, Vol. 8, Turnhout : Brepols, 2004, p. 96-106.

—, i KOVÁCS, Anika Lenke, *La teatralitat medieval i la seva pervivència*, amb la col·laboració de Jesús Carruesco, Montserrat Reig, Agustí Ros i Vilanova, i Josep Lluís Sirera, Barcelona : Edicions de la Universitat de Barcelona : Institut del Teatre, 2017, 560 p.

—, y MORRÁS, María, « El “ball de la mort” de Carbonell: una dansa macabra cortesana », in : Marco PICCAT & Laura RAMELLO (dirs.), *Memento mori: il genere macabro in Europa dal Medioevo ad oggi*, Alessandria : Edizioni Dell'Orso, « I libri del cavaliere errante ; 2 », 2014, p. 447-460.

MATOS MOCTEZUMA, Eduardo, *Tenochtitlan* [en ligne], (1^a ed. 2006), 1^a ed. electrònica, México : Fondo de Cultura Económica : El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, 2016, 213 p. (Fideicomiso Historia de las Américas. Serie Ciudades).

MAULEÓN RODRÍGUEZ, Gustavo, « Tomás de la Plaza Goes y su *alter ego* Antonio de Vera: testimonios de un vínculo amistoso, eclesiástico y musical en el siglo XVI novohispano », in : Helga von KÜGELGEN (dir.), *Profecía y triunfo: la casa del Deán Tomás de la Plaza: facetas plurivalentes*, Frankfurt : Vervuert ; Madrid : Iberoamericana, « Textos y estudios coloniales y de la independencia ; 22 », 2013, p. 47-140.

MAURY, Louis Ferdinand Alfred, *Essai sur les légendes pieuses du Moyen-Âge, ou examen de ce qu'elles renferment de merveilleux*, d'après les connaissances que fournissent de nos jours l'archéologie, la théologie, la philosophie et la physiologie médicale, Paris : Librairie philosophique de Ladrangé, 1843, XXIV-305 p.

MAZA, Francisco de la, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México: Grabados, litografías y documentos del siglo XVI al XIX*, México : Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946, 177 p.

MAZÍN GÓMEZ, Óscar, *Iberoamérica: del descubrimiento a la independencia*, México : El Colegio de México, 2007, 332 p. (Colección Tramas).

McKENDRICK, Geraldine, « Sevilla y la « Dança de la Muerte » (1520) » [en ligne], in : *Historia Instituciones Documentos*, 2016, Sevilla : Universidad de Sevilla, p. 187-195. Disponible sur Dialnet à l'adresse : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=669670> [consulté le 30 septembre 2022].

MECHAM, John Lloyd, *Francisco de Ibarra and Nueva Vizcaya* (1st ed. 1927), reimp., New York : Greenwood Press, 1968, IX-265 p.

MÉNDEZ, Juan Bautista (O.P.), *Crónica de la Provincia de Santiago de México de la Orden de Predicadores (1521–1564)*, (XVII^e siècle), transcripción del manuscrito original y presentación de Justo Alberto FERNÁNDEZ (ed.), México : Porrúa, 1993, XV-481 p. (Biblioteca Porrúa ; 110).

MÉNDEZ HERRERA, María Águeda, « La muerte burlada en textos populares mexicanos (siglo XVIII), in : *Caravelle : Cahiers du monde hispanique et lusobrasilien* : « *Les cultures populaires en Amérique latine* », 1995, núm. 65, Toulouse : Université de Toulouse, p. 11-22.

MENDIETA, Gerónimo de (O.F.M.), *Historia eclesiástica indiana* (XVI^e siècle), publicada por primera vez por Joaquín GARCÍA ICAZBALCETA (ed.), México : Antigua Librería, 1870, XLV-790 p.

MENDOZA, Vicente T., « El plano o mundo inferior. Mictlán, Xibalbá, Nith y Hel » in Ángel María GARIBAY KINTANA (dir.), *Estudios de Cultura Náhuatl*, III, México : Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Historia, Seminario de Cultura Náhuatl, « Estudios de Cultura náhuatl », 1962, p. 75-99.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Antología general de Menéndez Pelayo: recopilación orgánica de su doctrina*, por José María SÁNCHEZ DE MUNIAIN Y GIL DE VIDAURRE (ed.), prólogo de Ángel Herrera Oria, Madrid : Editorial Católica, 1956, 966 p.

MERCADO LIMONES, Carlos Alberto, y SERNA CERRILLO, Luz de Lourdes (dirs.), *Catrina y Sepulcro, cultura y espacios funerarios en México*, México : Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 2006, 261 p.

MEYER-BAER, Kathi, *Music of the Spheres and the Dance of Death : Studies in Musical Iconology*, Princeton : Princeton University Press, 1970, XXVII-376 p.

MILÁ Y FONTANALS, Manuel, *Obras completas*, coleccionadas por el Dr. D. Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, Tomo VI, *Opúsculos literarios*, Barcelona : Librería de Álvaro Verdaguer, 1895, 536 p.

MILHOU-ROUDIÉ, Anne, « Un "tránsito espantoso" : la peur de l'agonie dans les préparations à la mort et les sermons espagnols des XVI^e et XVII^e siècles », in : Augustin REDONDO (dir.), *La peur de la mort en Espagne au siècle d'Or : littérature et iconographie (Analyse de quelques exemples)* : table ronde organisée au Collège d'Espagne / [par le Centre de recherche sur l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles] ; avec la collaboration de l'équipe "Littérature espagnole du siècle d'Or"... ; études réunies et présentées par Augustin Redondo, Paris : Publications de la Sorbonne : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993, p. 9-17.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio, *La muerte vencida: Imágenes e historia en el Occidente Medieval (1200 – 1348)*, Madrid : Encuentro Ediciones, 1988, 150 p. (Libros de Bolsillo – Madrid : Encuentro Ediciones ; 47).

MOLINA, Alonso de (O.F.M.), *Confesionario mayor en la lengua mexicana y castellana*, México : Antonio de Espinosa, 1569, 124 f. Disponible sur Universidad Nacional Autónoma de México à l'adresse : <http://publicaciones.iib.unam.mx/index.php/boletin/article/view/268> [consulté le 30 septembre 2022].

MOLINA DEL VILLAR, América, « Entre el miedo y la esperanza: la peste de 1737 y la mujer hechicera de San Pablo del Monte de Puebla », in : Elisa SPECKMAN GUERRA, Claudia AGOSTONI y Pilar GONZALBO AIZPURU (coords.), *Los miedos en la historia*, México : El Colegio de México, 2009, p. 93-112.

MOLINA MARTÍNEZ, Miguel, *La leyenda negra*, Madrid : Nerea, 1991, 317 p.

MONSALVO ANTÓN, José María, *Atlas histórico de la España medieval*, Madrid : Editorial Síntesis, 2010, 275 p.

MONTERO ALARCÓN, Alma, *Jesuitas de Tepotzotlán: la expulsión y el amargo destierro*, México : Plaza y Valdés : INAH, 2009, 164 p.

MONTERROSA PRADO, Mariano, y TALAVERA SOLÓRZANO, Leticia, *La casa del Deán: ensayo iconográfico de las pinturas del siglo XVI, en la casa del Deán de la ciudad de Puebla*, México : Yeuetlatolli, 2000, 71-8 p. (Colección Ahuehuate ; 6).

MONTIEL LÓPEZ, Andrea, « El Políptico de la muerte: un compendio para el bien vivir en la Nueva España del siglo XVIII », in : *Vita Brevis (Revista electrónica de estudios de la muerte): Ideas de la muerte en México II* [en ligne], año 3, 2014, núm. 4, enero-junio, p. 25-36. Disponible sur Instituto Nacional de Antropología e Historia à l'adresse : <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/vitabrevis/issue/view/238> [consulté le 30 septembre 2022].

—, « Alertar, enseñar y persuadir. *La muerte del justo, un exemplum novohispano* », in : *Vita Brevis (Revista electrónica de estudios de la muerte): Interpretaciones históricas de la muerte. Arqueología y etnohistoria* [en ligne], año 6, 2015, núm. 7, julio-diciembre, p. 99-114. Disponible sur Instituto Nacional de Antropología e Historia à l'adresse : <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/vitabrevis/issue/view/453> [consulté le 30 septembre 2022].

MONZÓN, Francisco de, *Norte de Ydiotas compuesto y revisto por el Doctor Francisco de Moncón. A donde se trata de un exercicio muy spiritual y provechoso*, Lisboa : Ioannes Blavio de Colonia, 1563, 28 f. Disponible sur Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes à l'adresse : <https://www.cervantesvirtual.com/obra/norte-de-ydiotas-compuesto-y-reuisto-por-el-doctor-francisco-de-mocon-a-donde-se-trata-vn-exercicio-muy-spiritual-y-prouechoso/> [consulté le 30 septembre 2022].

MORALEDA Y ESTEBÁN, Juan, *Los Seises de la Catedral de Toledo. Antigüedad, vestidos, música y danza*, Toledo : Garijo, 1911, 76 p.

MORALES PRADO, Wendy, « El ceremonial barroco de la muerte: exequias a un obispo novohispano en 1699 », in : *Vita Brevis (Revista electrónica de estudios de la muerte): Ideas de la muerte en México II* [en ligne], año 3, 2014, núm. 4, enero-junio, p. 10-24. Disponible sur Instituto Nacional de Antropología e Historia à l'adresse : <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/vitabrevis/issue/view/238> [consulté le 30 septembre 2022].

MUIR, Edward, *Fiesta y rito en la Europa Moderna* (1^{ra} ed. en inglés 1997), 1^{ra} ed. en español, trad. de Ana Márquez Gómez, Madrid : Editorial Complutense, 2001, XXII-388 p. (La Mirada de la historia).

MUÑOZ CAMARGO, Diego, *Historia de Tlaxcala* (XVI^e siècle), publicada y anotada por Alfredo CHAVERO (ed.), México : Oficina tip. de la Secretaría de Fomento, 1892, 278-XVII p.

MUÑOZ, Diego (O.F.M.), *Descripción de la Provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán cuando formaba una con Xalisco* (1585), in : Instituto Jalisciense de Antropología e Historia (ed.), Guadalajara : Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, 1965, 135 p. (Serie de historia).

MURILLO GONZÁLEZ, Margarita, *La palabra escrita (composición, español III)*, México : Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, 524 p. (Textos universitarios. Mexico).

NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, « La dama, el matrimonio y la fama póstuma », in : José Carlos BERMEJO BARRERA (coord.), *Parentesco, matrimonio y familia en la historia de Galicia*, Santiago de Compostela : Tórculo, « Semata », 1988, p. 285-300.

OLIVER, Bernat (XIV^e siècle), *Excitatori de la pensa a Déu*, text i anotació per Pere BOHIGAS (ed.), Barcelona : Editorial Barcino, 1929, 286 p. (Els nostres clàssics ; 22-23).

OLIVEROS MORALES, José Arturo, *El espacio de la muerte, recreado a partir del Occidente prehispánico*, Zamora de Hidalgo : El Colegio de Michoacán ; México : CONACULTA-INAH, 2006, 272 p. (Colección Investigaciones (Zamora)).

ORDIZ VÁZQUEZ, Francisco Javier, « El teatro evangelizador franciscano en Nueva España », in : *Estudios humanísticos. Filología*, 1987, n^o 9, León : Universidad de León, p. 67-76.

ORTELLI, Sara, « Crisis de subsistencia y robo de ganado en el septentrión novohispano: San José del Parral (1770-1790) », in : *Relaciones: Estudios de historia y sociedad*, 2010, vol. 31, número 121: *Crisis de subsistencia al final de la colonia*, Zamora de Hidalgo : El Colegio de Michoacán, p. 21-56.

ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo R., *Medicina, salud y nutrición aztecas* (1^a ed. 1990 en inglés), 5^a ed. en español, traducción de Victoria Schussheim, México : Siglo XXI, 2003, 346 p.

PALAFX Y MENDOZA, Juan, *Obras, del ilustríffimo, excelentíffimo, y venerable fiervo de Dios, Don Juan de Palafox y Mendoza, de los Supremos Consejos de Indias, y Aragón, Obispo de la Puebla de los Ángeles, y de Osma, Arzobispo electo de Megico, Virrey, y Capitan General de Nueva-España, &c., tomo VIII, Luz a los vivos, y escarmiento en los Muertos : y Vida de san Henrique Susón* (1668), Madrid : En la Imprenta de Don Gabriel Ramírez, 1762, XLVII-586 p. Disponible sur Biblioteca Digital de Castilla y León à l'adresse : <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=7216> [consulté le 30 septembre 2022].

PALOMERA, Estebán, *La obra educativa de los jesuitas en Guadalajara, 1586-1986: vision histórica de cuatro siglos de labor cultural*, Guadalajara : Instituto de Ciencias ; México : Universidad Iberoamericana, 1986, XXV-402 p.

PARDO, Fermín, i JESÚS-MARÍA, José Ángel, *La música popular en la tradició valenciana*, València : Institut Valencià de la Música, 2001, 487-48 p. (Biblioteca de música valenciana. Serie Menor ; 4).

PAREDES, Vicente, « Micael de Carvajal, el Trágico », in : *Revista de Extremadura*, 1899, tomo I, núm. VI (noviembre), Cáceres : Biblioteca Diputación de Cáceres, p. 366-372.

PASTERAC, Nora (coord.), *Territorio de escrituras: narrativa mexicana del fin del milenio*, México : Casa Juan Pablos : Universidad Autónoma Metropolitana : Unidad Iztapalapa, 2005, 244 p.

PASTOUREAU, Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental* (1^{re} éd. 2004), Paris : Éditions du Seuil, 2012, 487-16 p. (Points. Histoire ; 465).

—, *Bestiaires du Moyen Âge* (1^{ère} éd. 2011), Paris : Éditions du Seuil, 2020, 326 p. (Points. Histoire ; 569).

PEDRAZA, Juan Alonso de, *Farsa llamada Danza de la muerte* (XVI^e siècle), reprod. in : Eduardo GONZÁLEZ PEDROSO (ed.), *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, Madrid : M. Rivadeneyra, « Biblioteca de Autores Españoles ; 58 », 1865, p. 41-46.

PEREYRA, Abraham, *Espejo de la vanidad del mundo*, Amsterdam : En casa de Alexandro Ianfe, 1671, XL-568 p. Disponible sur Google Livres à l'adresse : https://books.google.com.mx/books/about/Espejo_de_la_vanidad_del_mundo.html?id=0cFRAAAaAAJ&redir_esc=y [consulté le 30 septembre 2022].

PESCADOR, Juan Javier, *De bautizados a fieles difuntos: familia y mentalidades en una parroquia urbana: Santa Catarina de México, 1568-1820*, ed. por el Centro de estudios demográficos y de desarrollo urbano del Colegio de México (ed.), México : El Colegio de México, 1992, 400 p.

PÉTRARQUE (XIV^e siècle), *Triumphos de Petrarcha*, translation de los feys triumphos de Francisco Petrarca: de toscano en castellano: fecho por Antonio de Obregõ capellan del rey, Valladolid : Juan de Villaquirán, 1541, CLII f.

PILLEMENT, Georges, et DANILOFF, Nadine, *La sculpture baroque espagnole*, Paris : Albin Michel, 1945, 174-LXXX p.

PIRET, Pierre, *La destinée de l'homme : la Cité de Dieu : un commentaire du "De civitate Dei" d'Augustin*, Bruxelles : Éditions de l'Institut d'Études Théologiques, 1991, 395 p. (Collection IET ; 12).

PORTELA SILVA, Ermelindo, y PALLARES MÉNDEZ, María del Carmen, « Muerte y sociedad en la Galicia medieval (ss. XII-XIV), in : *Anuario de Estudios Medievales*, 1985, n° 15, Barcelona : C.S.I.C, p. 189-202.

PRAET, Joseph Basile Bernard van, *Catalogue des livres imprimés sur vélin de la Bibliothèque du roi, tome quatrième, Belles-lettres*, Paris : De Bure Frères, 1822, 332 p.

PUYMAIGRE, Théodore-Joseph Boudet de, *Les Vieux auteurs castillans, par le comte Th. de Puymaigre*, Tome Second : Juan Manuel ; l'Archiprêtre de Hita ; écrivains divers ; Amadis ; Ayala ; Romances historiques ; Carlovingiens, chevaleresques, Metz : Rousseau Pallez ; Paris : Didier, 1862, 494 p.

QUADRADO, José María, *Recuerdos y bellezas de España, obra destinada a conocer sus monumentos, antigüedades y vistas pintorescas en laminas dibujadas del natural y litografiadas por F.J. Parcerisa, acompañadas de texto por P. Piferrer y J.M. Quadrado, vol. 4: Aragón*, [Non défini], 1844, 434 p. Disponible sur Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España) à l'adresse : <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000187033> [consulté le 30 septembre 2022].

RAIMOND, Jeanne, « Entre distension et contrainte, la noblesse dans les *Cantigas de santa María* d'Alphonse X le Sage », in : *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales*, publiés par le Séminaire d'études médiévales hispaniques de l'École normale supérieure Lettres et sciences humaines, 2002, n°25, Lyon : École Normale supérieure, p. 49-69.

RAMÍREZ LEYVA, Edelmira, *Persuasión, violencia y deleite en un sermón barroco del siglo XVIII*, Volumen I, México : Instituto Nacional de Bellas Artes ; Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, 326 p.

READ, Kay Almere and GONZÁLEZ Jason J., *Handbook of Mesoamerican Mythology*, Santa Barbara ; Denver ; Oxford : ABC-CLIO, 2000, 335 p. (Handbooks of World Mythology).

RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien : Tome II, Iconographie de la Bible, II, Nouveau Testament*, Paris : Presses universitaires de France, 1957, 771-48 p.

—, *Iconographie de l'art chrétien : Tome III, Iconographie des Saints, II, G-O*, Paris : Presses universitaires de France, 1958, p. 554-1019.

Relation de Michoacan, version et présentation de Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO (éd.), Paris : Gallimard, 1984, 310-10 p. (Tradition ; 1).

RENDÓN, Silvia P., *Crónica de la fundación de México-Tenochtitlan*, México : Departamento del Distrito Federal, Secretaría de Obras y Servicios, 1975, 144 p. (Colección popular Ciudad de México).

RICARD, Robert, *La « conquête spirituelle du Mexique » : essai sur l'apostolat et les méthodes missionnaires des ordres mendiants en Nouvelle-Espagne de 1523-24 à 1572*, Paris : Institut d'Ethnologie, 1933, XIX-404 p.-XII f. (Travaux et mémoires de l'Institut d'ethnologie ; 20).

RIVAS ÁLVAREZ, José Antonio, *Miedo y piedad: testamentos sevillanos del siglo XVIII*, Sevilla : Diputación Provincial de Sevilla, 1986, 263 p. (Publicaciones de la Diputación Provincial de Sevilla, Sección Historia ; 31).

ROCA I ROVIRA, Jordi, *La processó de Verges*, (1^{ra} ed. 1986), 2^a ed. revisada i ampliada Girona : Diputació de Girona, Caixa de Girona, Ajuntament de Verges, Patronat de la Processó Dijous Sant, 1997, 96 p. (Quaderns de la Revista de Girona).

RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, María de los Ángeles, *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España*, Zamora de Hidalgo : El Colegio de Michoacán ; Zinacantepec : El Colegio Mexiquense, 2001, 317 p. (Tradiciones).

RODRÍGUEZ ARBETETA, Benito, « Notas sobre los catafalcos de la monarquía hispánica y su simbolismo, a la luz de sus ejemplos físicos (siglos XVII y XVIII). El conjunto pictórico de Taxco », in : *Boletín de Monumentos Históricos* 2016 (37), México : INAH, p. 19-46.

ROMANO, Ruggiero, y TENENTI, Alberto, *Los fundamentos del mundo moderno: Edad media tardía, Renacimiento, Reforma*, traducción de Marcial Suárez, Madrid : Siglo veintiuno, 1971, 327 p. (Historia universal ; 12).

ROMERO DE TERREROS Y VINENT, Manuel (marquis de San Francisco), *Grabados y grabadores en la Nueva España*, México : Ediciones de Arte Mexicano, 1948, XVI-575 p.

ROMERO QUIROZ, Javier, *Nacimiento de Huitzilpochtli: solsticio de invierno en Malinalco, 21 de diciembre*, Toluca de Lerdo: Instituto Mexiquense de Cultura, 1990, 88 p.

ROMEU I FIGUERAS, José, « La "Representació de la mort", obra dramática del siglo XVI, y la Danza de la muerte », in : *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 1958, XXVII, Barcelona : Editorial Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, p. 181-225.

ROSA Y LÓPEZ, Simón de la, *Los Seises de la Catedral de Sevilla*, Sevilla : Imp. Francisco de P. Díaz, 1904, XI-372 p.

ROSQUILLAS QUILES, Hortensia, « La danza de la muerte en una pintura del convento de Huatlatauca, Puebla », in : *Boletín de Monumentos Históricos*, Tercera época, 2006 (6), ene-abr, México : Instituto Nacional de Antropología e Historia, p. 12-24.

ROSSELLÓ SOBERÓN, Estela, *Así en la tierra como en el cielo: manifestaciones cotidianas de la culpa y el perdón en la Nueva España de los siglos XVI y XVII*, México : El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2006, 267 p.

RUBIAL GARCÍA, Antonio, *El cristianismo en Nueva España. Catequesis, fiesta, milagros y represión*, México : Fondo de Cultura Económica ; Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, 416 p. (Sección de obras de historia).

RUCQUOI, Adeline, « De la resignación al miedo : la muerte en Castilla en el s. XV », in : Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ y Ermelindo PORTELA SILVA (coords.), *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia en el arte de la Edad Media*, Ciclo de conferencias celebrado del 1 al 5 de diciembre de 1986, Santiago de Compostela : Universidade de Santiago de Compostela, « Aula aberta », 1988, p. 51-66.

RUIZ, Juan (Arcipreste de Hita), (XIV^e siècle), *Libro de Buen Amor, I* (1^{ra} ed. 1913), 10^a ed, edición, introducción y notas de Julio CEJADOR Y FRAUCA (ed.), Madrid : Espasa-Calpe, 1967, 300 p. (Clásicos castellanos ; 14).

—, *Libro de Buen Amor, II* (1^{ra} ed. 1913), 10^a ed, edición, edición, introducción y notas de Julio CEJADOR Y FRAUCA (ed.), Madrid : Espasa-Calpe, 1970, 340 p. (Clásicos castellanos ; 17).

RUÍZ PÉREZ, Pedro, « El trasmundo infernal, desarrollo y función de un motivo dramático en la Edad Media y los Siglos de Oro », in : *Criticón*, 1988 (44), Toulouse : Université de Toulouse - Le Mirail (Institut d'Études hispaniques et hispano-américaines), p. 75-109.

RUÍZ RAMÓN, Francisco, *América en el teatro clásico español: estudios y textos*, Pamplona : Universidad de Navarra, 1993, 335 p. (Anejos de RILCE).

SABATÉ I CURULL, Flocel, « Fin del mundo y nuevo mundo: el encaje ideológico entre la Europa medieval y la América moderna en Nueva España (siglo XVI) », in : *Divulgata*, 2011, (4), México : Instituto Nacional de Antropología e Historia, p. 5-78.

SAHAGÚN, Bernardino de (O.F.M.), *Codex de Florence*, Bibliothèque Laurentienne Florence, Mediceo Palatino 218, 219, 220, 1577, 335 ; 375 ; 495 f. Disponible sur Library of Congress à l'adresse : <https://www.loc.gov/item/2021667837> [consulté le 30 septembre 2022].

—, *Coloquios y doctrina cristiana: con que los doce frailes de San Francisco, enviados por el papa Adriano VI y por el emperador Carlos V, convirtieron a los indios de la Nueva España. En lengua mexicana y española. Los diálogos de 1524* (XVI^e siècle), dispuestos por fray Bernardino de Sahagún y sus colaboradores Antonio Valeriano de Azcapotzalco, Alonso Vegerano de Cuauhtitlán, Martín Jacobita y Andrés Leonardo de Tlatelolco, y otros cuatro ancianos muy entendidos en todas sus antigüedades. edición facsimilar, introducción, paleografía, versión del náhuatl y notas de Miguel LEÓN-PORTILLA (ed.), México : Universidad Nacional Autónoma de México, Fundación de Investigaciones Sociales, 1986, 214 p. (Facsimiles de lingüística y filología nahuas ; 4).

—, *Historia general de las cosas de Nueva España, escrita por Fr. Bernardino de Sahagún, franciscano, y fundada en la documentación en lengua mexicana recogida por los mismos naturales* (XVI^e siècle), (1^a ed. por Ángel María GARIBAY KINTANA, 1956), 8^a ed., México : Porrúa, 1999, X-1093 p. (Sepan cuantos).

—, *Adiciones, apéndices a la postilla y ejercicio cotidiano* (XVI^e siècle), ed. facsimilar, paleografía y notas de Arthur James Outram ANDERSON (ed), prólogo de Miguel León-Portilla, México : Universidad Nacional Autónoma de México ; Petróleos mexicanos, 1993, CCXV-203 p. (Facsimiles de linguística y filología Nahuas ; 6).

Sainte Bible en latin et en françois, avec des notes littérales, critiques et historiques, des préfaces et des dissertations, tirées du Commentaire de Dom Augustin CALMET, abbé de Senones, de M^r l'abbé de Vence, & des Auteurs les plus célèbres ; pour faciliter l'intelligence de l'écriture-sainte (1^{ère} éd. 1748-1750), 2^{nde} éd. revue, corrigée et augmentée de diverses Notes et & Differtations nouvelles par Laurent-Étienne RONDET (éd.), Paris : Antoine Boudet, Imprimeur du Roi ; Avignon : François-Barthélémi Mérande, 1767-1773 [17 vol].

SALAZAR EXAIRE, Celia, « Formas de violencia en la Puebla del siglo XVII, a la luz de los *Anales del Barrio de San Juan del Río* », in : *Antropología (Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia)*, 2005, n° 78, nueva época, abril-junio, México : INAH, p. 3-11.

SÁNCHEZ, Tomás Antonio, PIDAL CARNIADO FERNÁNDEZ TUERO, Pedro José, y JANER Y GRAELLS, Florencio (eds.), *Poetas castellanos anteriores al siglo XV (vol. XLVIII)*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid : Ediciones Atlas, 1952, XLVIII-599 p. (Biblioteca de autores españoles ; 57).

SANTUCCI, Monique (trad.), *La Mort du roi Arthur*, traduit d'après l'édition de Jean Frappier, Paris : Champion, 1991, 255 p. (Traductions des classiques français du Moyen-âge ; 47).

SAUGNIEUX, Joël, *Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Lyon : Vitte ; Paris : Les Belles Lettres, 1972, 334 p.

—, *Berceo y las culturas del siglo XIII*, Logroño : Servicio de cultura de la diputación provincial, 1982, 175 p. (Biblioteca de temas riojanos ; 7)

—, « Le vocabulaire de la mort dans l'Espagne du XIII^e siècle d'après l'œuvre de Berceo », in : Herman BRAET and Werner VERBEKE (dirs.), *Death in the Middle Ages* (International colloquium May 21-23, 1979 organized by the Instituut voor Middeleeuwse, Katholieke Universiteit Leuven), Leuven : Leuven University Press, 1983, p. 150-178.

SCHEDDEL, Hartmann (XV^e siècle), *Liber chronicarum (Chronique de Nuremberg)*, [Lieu inconnu] : Anton Koberger, 1493, 326 f. Disponible sur Library of Congress à l'adresse : <https://www.loc.gov/item/2021666735/> [consulté le 30 septembre 2022].

SCHILLING, Hildburg, *Teatro profano en la Nueva España: fines del siglo XVI a mediados del XVII*, México : Universidad Nacional Autónoma de México, 1958, 289 p.

SCHMITT, Jean-Claude, *Le corps, les rites, les rêves, le temps : essais d'anthropologie médiévale*, Paris : Gallimard, 2001, 435-16 p.

SCHWARZ, Fernand, *Les traditions de l'Amérique ancienne : mythes et symboles : Olmèques, Chavin, Mayas, Aztèques, Incas*, Saint-Jean de Braye : Dangles, 1982, 296 p. (Horizons ésotériques).

SCOLIERI, Paul A., *Dancing the New World: Aztecs, Spaniards, and the Choreography of Conquest*, Austin : University of Texas Press, 2013, 205 p.

SEDANO, Francisco, y CASTELLÓ ITURBIDE, Teresa, *Noticias de México: crónicas de los siglos XVI al XVIII*, vol. III, nota preliminar por Joaquín Fernández de Córdoba ; forros por M.H. Hernández ; con ilustraciones del libro *Biombos mexicanos* por Teresa Castelló Iturbide y Marita Martínez del Río de Redo, México : Secretaría de Obras y Servicios, 1974, 145 p. (Colección Metropolitana).

SEGNI, Lothaire de (futur pape Innocent III), (XIII^e siècle), *De miseria humanae conditionis*, traduction en français sous le titre *Double lay de fragilité humaine nature* par Eustache Deschamps, vers 1390, 24 f. Disponible sur Gallica (Bibliothèque nationale de France) à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454691k/> [consulté le 30 septembre 2022].

SÉNÈQUE, *Dialogues. Tome IV : De la providence. De la constance du sage. De la tranquillité de l'âme. De l'oisiveté* (1^{ère} édition 1927), 6^{ème} tirage, texte établi et traduit par René WALTZ (éd.), texte en latin et traduction française en regard, Paris : Les Belles Lettres, 1970, *De la tranquillité de l'âme*, XXVI-129 p. (Collection des universités de France).

SERNA ARNAIZ, Mercedes, « *La portentosa Vida de la Muerte*, de fray Joaquín Bolaños: un texto apocalíptico y milenarista », in : *Revista de Indias*, 2017, vol. 77, núm. 269, enero-abril, Madrid : CSIC, p. 115-136.

SERRANO DE HARO, Antonio, *Personalidad y destino de Jorge Manrique*, Madrid : Gredos, 1966, 381 p. (Biblioteca Románica Hispánica. II, Estudios y ensayos ; 93).

SERRANO ESPINOSA, Teresa Eleazar, « El catafalco de la Villa de Toluca, siglo XVIII », in : *Historia 2.0: Conocimiento histórico en clave digital* [en ligne], 2015, año V, 10, diciembre, Guadalajara : Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-CIESAS, p. 55-77. Disponible sur Dialnet à l'adresse : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5296497> [consulté le 30 septembre 2022].

SOLÀ-SOLÉ, Josep María, « En torno a *La Dança General de la Muerte* », in *Hispanic Review*, 1968, vol. 36, (4), Philadelphia : University of Pennsylvania Press, p. 303-327.

—, *La Dança general de la muerte: edición crítica, analítico-cuantitativa*, Barcelona : Puvill, 1981, 272 p. (Biblioteca universitaria Puvill. VI, Ediciones analítico-cuantitativas ; 2).

SOUSTELLE, Jacques, *La vie quotidienne des Aztèques à la veille de la conquête espagnole*, Paris : Hachette, 1955, 318 p. (La Vie quotidienne).

—, *L'Univers des Aztèques* (1^{re} éd. 1979), 3^{ème} tirage, Paris : Hermann, 1986, 169 p. (Savoir ; 31).

TAUBE, Karl Andreas, *Mythes aztèques et mayas* (1^{ère} éd. en anglais 1993), traduit de l'anglais par Christian Cler, Paris : Éditions du Seuil, 1995, 154 p. (Points. Sagesses ; 86).

TENENTI, Alberto, *La vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle* (1^{ère} édition 1952), Paris : Éditions Allia, 2018, 153 p.

THOMAS, Louis-Vincent, *Anthropologie de la mort* (1^{ère} édition 1975), réimp., Paris : Éditions Payot, 1994, 538 p. (Bibliothèque scientifique Payot).

TODOROV, Tzvetan, *La conquête de l'Amérique : la question de l'autre* (1^{re} éd. 1982), 2^{ème} publication, Paris : Éditions du Seuil, 1991, 339 p. (Points. Essais).

TORQUEMADA, Juan de (O.F.M.), *Monarquía Indiana* (XVI^e – XVII^e siècle), reproducción facsímile de la 2^a ed. de Madrid (1723), 4^a edición por Miguel LEÓN-PORTILLA (ed.), 3 vols., México : Porrúa, 1969, 768 ; 623 ; 634 p. (Biblioteca Porrúa ; 41-43).

TOUSSAINT Y RITTER, Manuel, *Tasco: su historia, sus monumentos, características actuales y posibilidades turísticas* (1^{ra} ed. 1931), reimp., México : Edición Cultura, 2015, 244 p.

TREJO CAMPOS, Silvia, *Dioses, mitos y ritos del México antiguo* México (1^{ra} ed. 2000), 2^a ed, México : Porrúa, Instituto Mexicano de Cooperación Internacional, 2004, 255-20 p.

VALBUENA PRAT, Ángel, *Historia de la literatura española* (1^{ra} ed. 1937), 4^a ed, t. 1 (Época medieval), Barcelona : G. Gili, 1953, 817 p.

VALDIVIESO, Enrique, *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid : Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, 205 p.

VALLEJO GARCÍA-HEVIA, José María, *Estudios de instituciones Hispano-Indianas. tomo II : La inquisición en Indias : Correo mayor y correos marítimos a Indias : La Real Compañía de Filipinas*, Madrid : Boletín Oficial del Estado, 2015, 607-17 p. (Colección de derecho histórico).

VALVERDE, José María, y SANTOS, Dámaso (eds.), *Antología de la poesía española e hispanoamericana, Primera Parte: Desde los orígenes hasta la guerra civil*, prólogo y selección de textos de José María VALVERDE, *I: De los orígenes hasta el Modernismo*, Barcelona : Anthropos, 1986, 479 p. (Ámbitos literarios. Poesía ; 85).

VARELA BUENO, Consuelo, « Las Cortes de la Muerte, ¿primera representación del indígena americano en el teatro español? », in : Jesús María NIETO IBÁÑEZ (coord.), *Humanismo y tradición clásica en España y América II*, León : Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 2004, p. 333-349.

VARGAS LUGO, Elisa, *La iglesia de Santa Prisca de Taxco* (1^a ed. 1974), 3^a ed., México : Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, 553 p.

VEGA, Pedro de la, *Flos sanctor[um]. La vida de nño señor Iesu Cristo: y de su sc[ri]ptissima madre: y d'los otros sc[ri]ptos: segū la ordē de sus fiestas (« Dela venida del señor »)*, Caragoça : G. Coci, 1521, CXX f. Disponible sur Library of Congress à l'adresse à : <https://www.loc.gov/item/65059193/> [consulté le 30 septembre 2022].

VEGA TORRES, José Alejandro, « El triunfo de la muerte en una pintura mural del convento agustino de Huatlatlauca, Puebla », in : *Vita Brevis (Revista electrónica de estudios de la muerte): Interpretaciones históricas de la muerte. Arqueología y etnohistoria*, año 4, 2015, núm. 7, julio-diciembre, p. 136-156. Disponible sur Instituto Nacional de Antropología e Historia à l'adresse : <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/vitabrevis/issue/view/453> [consulté le 30 septembre 2022].

VEGA Y CARPIO, Félix Lope de, *Las Cortes de la Muerte* (XVI^e – XVII^e siècle Barcelona : Linkgua, 2012, 62 p.

VENEGAS DE BUSTO, Alejo, *Agonia del transito de la muerte, con los auifos y cõñfueolos que acerca della son prouechosos* (1543) Madrid : Alonso Gómez, 1571, 493 f. Disponible sur Google Livres à l'adresse suivante : https://books.google.com.mx/books?id=y_Z0NBb5gacC&pg=PP5&lpg=PP5&dq=Agonia+de+l+transito+de+la+muerte+1571&source=bl&ots=Me26Iyio0O&sig=ACfU3U1H_dddLA_099vbbvxcecl-8gbD-g&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwj217es9rD6AhV2LEQIHSHdA2IQ6AF6BAgWEAM#v=onepage&q=Agonia%20del%20transito%20de%20la%20muerte%201571&f=false [consulté le 30 septembre 2022].

VENEGAS RAMÍREZ, Carmen, *Régimen hospitalario para indios en la Nueva España*, México : Instituto Nacional de Antropología e Historia, Departamento de Investigaciones Históricas, 1973, 223-XXIV p.

VERGARA HERNÁNDEZ, Arturo, *Las pinturas del templo de Ixmiquilpan: ¿evangelización, reivindicación indígena o propaganda de guerra?*, Pachuca de Soto : Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2010, 198 p. (Colección Patrimonio cultural hidalguense).

VETANCURT, Agustín de (O.F.M.), *Teatro mexicano: descripción breve de los sucesos ejemplares, históricos y religiosos del Nuevo Mundo de las Indias. Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México. Menologio franciscano de los varones más señalados, que con sus vidas ejemplares, perfección religiosa, ciencia, predicación evangélica en su vida, ilustraron la Provincia del Santo Evangelio de México*, Primera Edición facsimilar (1697-1698), México : Editorial Porrúa, 1971, 66 ; 168 ; 136 ; 156 ; 56 p. (Biblioteca Porrúa ; 45).

VILLA ROIZ, Carlos, *Gonzalo Guerrero: memoria olvidada, trauma de México*, México : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes : Plaza y Valdés, 1995, 599 p.

VIQUEIRA ALBÁN, « El sentimiento de la muerte en el México ilustrado del siglo XVIII a través de dos textos de la época » in : *Relaciones*, 1981, 2 (5), Zamora de Hidalgo : El Colegio de Michoacán, p. 27-62.

Virtutum ac vitiorum delineatio, Bibliothèque Casanatense, Rome, 1430, ms. 1404. Disponible sur [Biblioteca Casanatense à l'adresse : https://casanatense.contentdm.oclc.org/digital/collection/miniature/id/15845/rec/7](https://casanatense.contentdm.oclc.org/digital/collection/miniature/id/15845/rec/7) [consulté le 30 septembre 2022].

VIVES, Juan Luis, *De Anima et Vita* (1538), introd., trad. y notas por Ismael ROCA MELIÁ (ed.), València : Ajuntament de València, 1992, 382 p. (Colección J. L. Vives).

VORAGINE, Jacques de (XIII^e siècle), *La Légende Dorée, I*, traduction de J-B. M. Roze ; chronologie et introduction par Hervé SAVON (éd.), Paris : Garnier-Flammarion, 1967, 510 p. (Collection GF. Texte intégral ; 132).

—, *La Légende Dorée, II*, traduction de J-B. M. Roze ; chronologie et introduction par Hervé SAVON (éd.), Paris : Garnier-Flammarion, 1967, 508 p. (Collection GF. Texte intégral ; 133).

VOVELLE, Michel, « L'histoire des hommes au miroir de la mort », in : Herman BRAET and Werner VERBEKE (dirs.), *Death in the Middle Ages* (International colloquium May 21-23, 1979 organized by the Instituut voor Middeleeuwse, Katholieke Universiteit Leuven), Leuven : Leuven University Press, 1983, p. 1-18.

—, *L'heure du grand passage – Chronique de la mort*, Paris : Gallimard, 1993, 160 p. (Découvertes Gallimard ; 171).

WESTHEIM, Paul, *Arte antiguo de México*, traducción del alemán de Mariana Frenk, México : Fondo de Cultura Económica, 1950, 356 p.

—, *La calavera* (1^a ed. 1953), 2^a ed., traducción del alemán de Mariana Frenk, México : Ediciones Era, 1971, 108 p.

—, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México* (1^a ed. 1957), 3^a ed. traducción del alemán por Mariana Frenk, México : Ediciones Era, 1986, 327 p. (Biblioteca Era. Serie mayor).

WHITE OLASCOAGA, Laura, y ZEPEDA GÓMEZ, Carmen, *El paraíso botánico del convento de Malinalco, Estado de México*, Toluca de Lerdo : Universidad Autónoma del Estado de México, 2005, 137 p. (Colección Luis Mario Schneider).

WHYTE, Florence, *The Dance of death in Spain and Catalonia* : a dissertation presented by the Faculty of Bryn Mawr College for the degree of doctor of philosophy, Baltimore : Waverly Press, 1931, XII-176 p.

WILKINS, Nigel, *La musique du Diable*, Sprimont : Mardaga, 1999, 221 p. (Musique-musicologie).

WOBESER HOEPFNER, Gisela von, *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España*, México : Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas : Editorial Jus, 2011, 248 p.

XIMÉNEZ Y FRÍAS Joseph Antonio (aut.), *El Fénix de los mineros ricos de la América, fúnebre parentación, que en el día 3 de Setiembre del año pasado de 78 en que se celebró el Sufragio de Honras del Caballero D. Joseph de la Borda, en la Iglesia Parroquial del Real, y Minas de Tazco, hizo su Vecindario en una Pira y Oración*, México : Imprenta de D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1779, 68 p. Disponible sur Internet Archive (Digital Library) à l'adresse : <https://ia801907.us.archive.org/26/items/elogiosfunebres00mexi/elogiosfunebres00mexi.pdf> [consulté le 30 septembre 2022].

ZÁRATE TOSCANO, Verónica, *Los nobles ante la muerte en México : actitudes, ceremonias y memoria, 1750-1850*, México : El Colegio de México (Centro de Estudios Históricos : Instituto Mora), 2000, 484 p.

INDEX THÉMATIQUE

Thèmes

- âme (symbolisée par un visage d'enfant),
401, 402, 403, 404, 405, 455
- Anahuac, 197, 198, 201, 254
- Ange exterminateur, 45, 66, 180, 191
- araignée (symbole), 100, 357, 458, 561
- Arbre de vie, 152, 154, 156, 390, 391
- ars moriendi*, 76, 77, 78, 87, 89, 93, 290,
395, 396, 397, 421, 422, 424, 449, 450,
460, 462, 537, 550, 552
- Aztlán, 197, 205
- baptême, 46, 47, 287, 288, 289, 290, 291,
294, 326
- bonne mort, 36, 45, 76, 187, 285, 287, 289,
290, 291, 294, 326, 327, 406, 408, 410,
411, 422, 424, 433, 451, 480, 482, 485,
506, 512, 536, 568
- bouche de l'enfer, 182, 272, 273, 301, 302,
352
- brièveté de la vie, 168, 307, 366, 367, 446,
448, 479, 508
- calavera*, 234, 245, 246, 247, 359, 364, 463,
471, 508, 526, 575
- Calvaire, 359
- catafalque, 413, 468, 469, 470, 471, 472,
473, 476, 497, 498, 501, 503, 504
- cimetières, 44, 45, 103, 106, 138, 139, 140,
226, 294, 411, 433, 435, 505, 519
- consolatio mortis*, 78, 127
- contemptus mundi*, 33, 70, 71, 79, 97, 160,
306, 324, 348, 408, 533, 539
- corps (prison pour l'âme), 93, 125, 190,
244, 379, 380, 405, 409, 455
- corruptibilité du corps, 34, 35, 40, 96, 184,
190, 250, 251, 314, 379, 385, 388, 393,
409, 439, 451, 455, 490, 530
- Danse hiérarchique, 130, 177
- danses processionnelles (Espagne), 161,
164, 165, 166, 167, 171, 172, 313
- dette de sang, 206, 234, 235, 237, 244
- deuil, 54, 55, 397, 468, 470
- diable, 37, 40, 45, 50, 143, 160, 221, 265,
272, 289, 290, 291, 292, 293, 295, 346,
347, 366, 367, 372, 376, 379, 383, 389,
392, 396, 410, 444, 449, 463, 510, 511,
549, 573

Días de muertos, 20, 505, 506, 507, 509
 douleur, 22, 36, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59,
 60, 61, 62, 63, 64, 91, 118, 128, 189, 190,
 228, 229, 249, 250, 301, 331, 397, 414,
 417, 418, 419, 422, 424, 531

 enfer, 38, 40, 44, 50, 72, 79, 182, 187, 214,
 215, 221, 291, 301, 302, 329, 330, 331,
 339, 344, 345, 346, 347, 348, 353, 376,
 406, 410, 415, 416, 417, 418, 419, 420,
 422, 423, 424, 444, 447, 455, 463, 524,
 529, 550
 épidémies, 42, 43, 112, 128, 134, 179, 184,
 186, 189, 267, 268, 269, 270, 285, 286,
 380, 384, 397, 401, 404, 405, 425, 426,
 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 451,
 507, 508, 517, 520, 529, 569, 572
 extrême-onction, 43, 45, 46, 47, 49, 53, 291,
 323, 396, 406, 407, 424, 426

 faux (symbole), 144, 145, 146, 307, 360,
 361, 368, 370, 382, 383, 385, 386, 396,
 398, 455, 456, 458, 459, 479, 481, 490,
 491, 492
 fleur (symbole), 233, 250, 251, 442, 491,
 492, 509
 foie (symbole), 157, 218

 gravure populaire mexicaine, 20, 496, 508,
 564, 574

 Inquisition, 295, 438, 511
ixiptla, 240, 241, 242

Jugement dernier, 37, 38, 50, 55, 72, 164,
 173, 175, 187, 300, 312, 314, 338, 339,
 340, 341, 342, 351, 354, 358, 371, 381,
 385, 387, 390, 415, 443, 462, 463, 464,
 482, 490, 524, 532, 561, 562, 573

Le Dit des trois Morts et des trois Vifs, 80,
 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 103, 123, 127,
 138, 143, 144, 149, 151, 160, 176, 190,
 191, 344, 463, 538
 légende noire, 296, 297, 299, 300, 301, 303,
 317
 Léviathan, 352, 354, 556

 malédiction de l'Espagne, 295, 298, 301
 massacre de Tóxcatl, 260, 261, 262, 263,
 264, 265, 299, 300
 matlazáhuatl, 428, 429, 430, 431, 432
memento mori, 78, 79, 127, 360, 364, 365,
 381, 385, 393, 396, 460, 461, 508, 538
 Mictlan, 206, 213, 214, 215, 216, 217, 221,
 224, 225, 227, 229, 354, 357, 361, 508
miquiztli, 232, 233, 234, 245
mitote, 261, 262, 263
mors certa, hora certa sed ignota, 32, 382
mors certa, hora incerta, 32, 49, 113, 152,
 168, 178, 363, 384, 392, 528
 mort chasseresse, 119, 152, 155, 157, 283,
 284, 285, 354, 357, 358, 455, 456, 460,
 462, 493
 mort douce, 28, 442, 445, 484, 528, 536,
 573
 mort fileuse, 481, 483, 511

mort vécue, 33, 41, 53, 405, 411, 413, 414, 424, 436, 468, 469, 499, 501, 503, 505, 537, 569

Nemini parco, 152, 168, 170, 187, 188, 299, 479, 538

nord (point cardinal), 197, 205, 213, 351, 352, 353, 354, 359, 360, 361, 366, 367

ossements (contenant l'âme), 206, 227, 405, 575

péché, 29, 35, 36, 39, 40, 46, 72, 77, 89, 92, 96, 180, 290, 291, 317, 331, 339, 344, 347, 355, 380, 383, 385, 390, 392, 419, 424, 446, 447, 452, 466, 523, 531, 532, 533, 546, 550

péché originel, 34, 108, 183, 308, 439, 442, 544, 546

péchés capitaux, 46, 292, 389, 544, 546

peste noire, 42, 43, 48, 53, 112, 113, 114, 115, 125, 134, 135, 143, 185, 186, 189, 269, 569, 572

pleureurs, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 326, 327

poussière (symbole), 168, 388, 538, 559

première Guerre civile de Castille, 115, 116, 139

pudridero, 451, 452, 499, 538

purgatoire, 36, 40, 42, 190, 329, 406, 415, 416, 417, 422, 455, 463, 569

Reconquête, 24, 25, 33, 259, 264, 271, 295, 298

Rois Catholiques, 24, 62, 293, 295

sacrifices humains, 212, 226, 231, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 244, 248, 265, 271, 317, 335, 338, 372

saisonnalité épidémique, 431, 432, 507

seconde mort, 37, 38, 40, 46, 53, 190, 257, 285, 291, 300, 311, 314, 346, 380, 393, 396, 443, 507, 518, 520, 529, 532, 550, 573, 574

séparation de l'âme et du corps, 91, 93, 96, 218, 219, 314, 379, 500

serpent (symbole), 74, 180, 206, 214, 218, 219, 224, 233, 272, 345, 396, 452, 544, 545, 546

six âges du monde, 341, 524, 532

testament, 43, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 182, 190, 407, 408, 409, 410, 434, 524

teyolia, 218, 227, 345, 359

théâtre évangéliste, 331, 332, 333, 334, 337, 338, 339, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 371, 372, 438

théâtre mexicain, 334, 335, 336, 338

théâtre mortuaire, 107, 125, 163, 164, 165, 182, 314, 348, 350

théorie des apports d'Extrême-Orient dans l'iconographie médiévale, 80, 81, 143, 162

tour démolie par la Mort (symbole), 478, 479, 490, 491, 496, 498, 556, 557

transi, 75, 131, 151, 153, 158, 159, 452, 454, 476, 477, 478

Triomphes de la mort, 119, 120, 141, 152,
157, 180, 283, 354, 356, 357, 358, 366,
368, 370, 479, 480

tzompantli, 245, 247, 248, 249

ubi sunt, 33, 78, 97, 127

vanités, 33, 70, 71, 78, 97, 176, 384, 385,
390, 392, 419, 446, 448, 452, 453, 454,
463, 465, 509, 520, 522, 533, 541

Vénus, 279, 541, 543

Personnages historiques et figures mythologiques

Alphonse V d'Aragon, 124, 348

Alphonse X le Sage, 34, 57, 61, 88, 93, 125

Alvarado, Pedro de, 260, 261, 262

Borda, José de la, 487, 488, 489, 493, 496

Bry, Théodor de, 300, 301, 302

Casas, Bartolomé de las, 262, 263, 264,
280, 293, 295, 296, 297, 299, 301, 302,
303, 319, 343

Charles II d'Espagne, 471, 472, 475, 503

Charles III d'Espagne, 487, 489, 495

Cortés, Hernán, 195, 254, 256, 257, 258,
259, 260, 261, 271, 274, 282, 296, 336

Cupidon, 309, 383, 479, 481, 528

Ferdinand d'Antequera, 179, 180, 181, 348

Ferdinand VI d'Espagne, 496, 497, 498

Ferrer, Vicente, 90, 181, 182

Flore, Joachim de, 323, 515

Gand, Pierre de, 274, 336, 337

Huitzilopochtli, 203, 205, 230, 238, 242,
243, 255, 260, 261, 279, 283, 372

Isabelle de Castille, 101, 194, 293

Lucifer, 295, 339, 348

Luther, 319, 320

Maccabées, 136, 137, 140, 550, 561

Marchant, Guyot, 104, 105, 124, 135, 137

Mictecacíhuatl, 206, 213, 216, 220, 221,
222, 224, 361

Mictlantecuhtli, 206, 208, 210, 213, 214,
216, 217, 218, 219, 220, 221, 224, 234,
252, 284, 357, 361, 444

Moctezuma II, 256, 259, 260, 271

Palafox y Mendoza, Juan de, 350, 415

Parques, 66, 368, 465, 466, 467, 479, 481

Philippe II d'Espagne, 107, 298, 300

Philippe IV d'Espagne, 402, 470

Quetzalcóatl, 204, 206, 208, 217, 233, 255,
256, 257, 271, 283, 335, 397

saint Augustin, 34, 39, 40, 42, 96, 97, 164,
183, 184, 189, 363, 523, 532

saint François d'Assise, 34, 36, 152, 154,
364, 508
saint Macaire, 81, 87, 89, 138, 306, 444,
537, 538
saint Thomas d'Aquin, 34, 46
Satan, 38, 77, 287, 290, 306, 317, 320, 344,
345, 346, 347, 424, 439, 511, 566
Sibylles, 164, 362, 363

Tezcatlipoca, 203, 204, 205, 221, 230, 233,
234, 241, 242, 260, 261, 279, 283
Thanatos, 117, 180

Varela de Salamanca, Juan, 121, 349
Vierge de Guadalupe, 279, 280, 281, 282,
429, 430
Zumárraga, Juan de, 275, 280, 343, 406

Auteurs

Agüera Bustamante, Francisco, 513, 539,
540, 541, 542, 544, 545, 546, 547, 548,
549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556,
557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564,
575
Aristote, 380, 523
Avila, Thérèse d', 445, 446

Berceo, Gonzalo de, 91, 92, 94

Bolaños, Joaquín, 513, 514, 515, 516, 517,
518, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 528,
531, 532, 533, 535, 536, 537, 538, 539,
540, 544, 549, 556, 561, 564, 565, 566,
567

Carbonell, Pere Miquel, 123, 124, 125, 142,
165, 171, 179
Carvajal, Micael de, 304, 305, 306, 313,
317, 383
Cervantes Saavedra, Miguel de, 30, 139,
186, 315

Dante, 38, 72, 215
Díaz del Castillo, Bernal, 257, 258, 261,
265, 272
Durán, Diego, 228, 229, 230, 231, 240, 244,
262, 263

Escalante, Constantino, 508, 575

Gerson, Jean de, 76, 89, 103
Góngora, Luis de, 448, 463
González de Eslava, Fernán, 438, 439, 440,
441, 442, 443

Hurtado de Toledo, Luis, 304, 309

Le Fèvre de Resson, Jean, 102, 136, 139
Lulle, Raymond, 46, 292

Manilla, Manuel, 508, 575
Mendieta, Gerónimo de, 324, 327, 34

Motolinía, 197, 201, 202, 238, 244, 266,
267, 268, 274, 280, 287, 288, 295, 296,
297, 324, 327, 328

Olmos, Andrés de, 339, 342, 343, 347

Pétrarque, 72, 365, 368, 370

Posada, José Guadalupe, 508, 575

Sahagún, Bernardino de, 202, 212, 213,
214, 221, 224, 230, 231, 233, 238, 241,
242, 243, 244, 248, 259, 260, 261, 276,
279, 280, 281, 286, 292, 324, 337, 338,
342, 425

Sandoval Zapata, Luis de, 447, 448

Sem Tob de Carrión, 107, 109, 110, 114,
115, 116

Terrazas, Francisco de, 444, 445

Torquemada, Juan de, 238, 337

Valdés Leal, Juan de, 384, 385, 386, 387,
388, 389, 390, 451, 482

Vega, Lope de, 304, 315, 383

Venegas de Busto, Alejo, 379, 380

Vives, Juan Luis, 379, 380

Œuvres

A Carthusian miscellany of poems, chronicles, and treatises in Northern English, including an epitome or summary of Mandeville's travels, 158

Ad mortem festinamus, 73, 75, 157, 159, 160, 161

Anales indígenas del barrio de San Juan, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 426, 470

Antichristus et quindecim signa (Libro del Antecristo), 188

Apocalypse, 37, 38, 45, 66, 67, 68, 145, 173, 264, 298, 301, 315, 351, 515, 524, 553, 555, 561

Beatus de Ferdinand et de Sancha, 68

Beatus de Gérone, 302

Beatus de Valcavado, 67

Brevísima relación de la destrucción de las Indias, 263, 264, 297, 298, 299, 300, 302, 319

Cant de la Sibil·la o del Jorn del Judici, 124, 126

Cantigas de Santa María, 93, 94

Codex Borbonicus, 217, 284

Codex Borgia, 204, 207, 208, 233, 234, 284, 285

Codex de Florence, 242

Codex Fejérváry-Mayer, 222

Codex Laud, 219, 222

Codex Mendoza, 247
Codex Telleriano-Remensis, 207, 270
Códice franciscano, 325, 326, 348
Coloquios espirituales y sacramentales,
 438, 439, 441, 442, 443
Coplas por la muerte de su padre, 97, 98,
 99, 100, 179, 448
Corbacho, 176, 177

De miseria condicionis humane, 71, 72, 74,
 89, 126
Devotionarium, 147
Dezir a la muerte de Ruy Diaz de Mendoza,
 100
Dies iræ, 124, 127
Don Quichotte, 30, 186, 258, 315
Double lay de fragilité humaine nature, 74

El Árbol de la Vida, 391
El Juicio final, 339, 342, 343, 345, 346,
 347, 348, 358, 534
Escudo de armas de Mexico, 429

Farsa de la Muerte, 303, 383
Farsa llamada Danza de la Muerte, 303,
 383
Finis Glorïae Mundi, 387
*Flos sanctor[um]. La vida de n̄ro sēnor Iesu
 Cristo: y de su sc̄tiffima madre: y d'los
 otros sc̄[os]: segū la ordē de sus fiestas*,
 341

Heures de Jeanne I^e de Castille, 149

In Ictu Oculi, 386

Jeu de la Danse macabre, 124, 165
Joch o entremès de la Mort, 179, 180, 182,
 348

La boca del infierno, 424
La Chronique de Nuremberg, 341, 342
La Dança de la mort, 123, 124, 125, 127,
 166, 171
La Dança de la Muerte (édition sévillane),
 121, 122, 123, 124, 127, 313, 349
La Dança general de la Muerte, 106, 107,
 108, 109, 111, 113, 114, 115, 116, 117,
 118, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 127,
 129, 130, 139, 141, 143, 148, 160, 161,
 162, 163, 164, 165, 171, 180, 183, 191,
 290, 304, 306, 312, 313, 314, 320, 346,
 349, 383, 443, 445, 514, 544, 549, 565,
 566, 571, 572
La Danse macabre (Paris XE "Paris"), 102,
 103, 104, 105, 106, 123, 124, 125, 127,
 129, 135, 136, 142, 165, 166, 183, 312,
 571
La Disputa del cuerpo y el alma, 90, 93,
 124, 127
La Légende dorée, 93, 138
La muerte del justo, 450

La portentosa Vida de la Muerte, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 535, 536, 537, 539, 540, 541, 542, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 566, 567, 569, 572, 573

Las Cortes de la Muerte, 186, 303, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 317, 318, 319, 320, 346, 382, 439, 549, 565, 566, 572

Las penas del infierno, 423

Le respit de la mort, 102, 127, 136

Les Vers de la Mort, 69, 70, 71, 72, 73, 87, 90, 126, 513

Libro de Buen Amor, 46, 94, 95, 100

Libro de miseria de omne, 71, 89, 127

Livre d'Heures de Charles Quint, 87

Livre d'Heures de Charles VIII, 86

Llibre d'hores del Bisbe Morgades, 150

Llibre d'Hores que conté Salms, les quatre Passions, fragments dels Evangelis, 146

Llibre Vermell, 73, 75, 157, 159

Meditatio Mortis Optima Vitae Magistra ou *Vanidad de vanidades*, 454

Muerte, Purgatorio e Infierno, 455

Norte de Ydiotas, 382

Político de la muerte, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467

Stipendia peccati mors ou *La mort est la solde et le payement du péché*, 454

Trionfo della morte (Clusone), 120

Trionfo della Morte (Palerme), 120

Vado mori, 73, 127

Virtutum ac vitiorum delineatio, 159

Lieux

ESPAGNE

Alcañiz : château d'Alcañiz, 82

Corcos : monastère de Santa María de Palazuelos 57, 59

Fraga, 83, 85

Gérone :

ancien couvent franciscain, 173, 174, 175

cathédrale de Santa María, 302

Javier : château de Javier, 131

León : cathédrale de Santa María de Regla, 176, 177

Mahamud : ermitage de San Andrés, 58, 60

Montserrat : monastère de Montserrat, 73, 75

Morella : couvent de Sant Francesc, 131, 132, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 168, 173, 181, 182, 358, 453, 571

Oza Cesuras : église de Santa María de Cuíña, 144, 145

Pampelune : couvent de Santa Eulalia, 175,
176
Peñafiel : couvent de San Pablo, 82, 83
Quirós : paroisse de Rano, 84, 85
Rupià, 166, 167, 171
Salamanque : cathédrale de la Asunción de
la Virgen, 78, 79
Ségovie : cathédrale de Santa María, 390,
391, 392
Séville : hôpital de la Sainte Charité, 384,
386, 387, 388, 389, 390
Verges (*Processó*), 166, 167, 169, 170, 172,
313, 574
Villalba de los Alcores : monastère
cistercien de Santa María de Matallana
57, 59

FRANCE

Paris : cimetière des Innocents, 103, 104,
105, 106

ITALIE

Boscoreale, 133
Clusone : oratoire des disciplines, 119, 120
Palerme : Palais Abatellis, 119, 120

MEXIQUE

Actopan : chapelle ouverte de San Nicolás
de Tolentino, 352, 353

Atotonilco : sanctuaire de Jesús Nazareno,
417, 418, 419, 420, 421, 447
Calpan : ancien couvent franciscain de San
Andrés, 339, 340, 341, 342, 362
Chicanná, 272, 273
Chichén Itzá, 235, 236, 248
Huatlatlauca : ex-couvent de Santa María de
los Reyes 354, 356, 357, 358
Malinalco : ex-couvent de la
Transfiguration, 358, 359, 360, 361
Mexico : Templo Mayor, 248, 249, 260,
262, 263, 264, 282
Puebla de Zaragoza : Casa del Deán, 362,
363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370
Santiago de Querétaro, temple de San
Antonio de Padua, 415, 416
Taxco : temple de Santa Prisca, 485, 487,
489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496,
559
Teotihuacan, 198, 206, 210, 238
Tepetzotlán : ancien couvent de San
Francisco Javier, 395, 396, 397
Toluca de Lerdo : couvent du Carmen, 476,
477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484,
556
Toniná, 253