Représenter l'identité au xviie siècle ou l'ange aux « siècles d'or » des nations : un masque « extraterrestre » entre (mé)tissage historique et (dé)guisement culturel

Representing Identity in the 17th century, or : the Angel during the « Golden Age » of Nations, an Extra-terrestrial Mask between Cross-cultural History and Cultural Disguise

Julia Maillard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/4122>

DOI : 10.4000/imagesrevues.4122

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Julia Maillard, « Représenter l'identité au xviie siècle ou l'ange aux « siècles d'or » des nations : un masque « extraterrestre » entre (mé)tissage historique et (dé)guisement culturel », *Images Re-vues* [En ligne], 14 | 2017, mis en ligne le 08 novembre 2017, consulté le 05 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/4122> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.4122>

Ce document a été généré automatiquement le 5 février 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Représenter l'identité au xvii^e siècle ou l'ange aux « siècles d'or » des nations : un masque « extraterrestre » entre (mé)tissage historique et (dé)guisement culturel

Representing Identity in the 17th century, or : the Angel during the « Golden Age » of Nations, an Extra-terrestrial Mask between Cross-cultural History and Cultural Disguise

Julia Maillard

NOTE DE L'AUTEUR

Je tiens à préciser que je ne suis ni une spécialiste des mondes méso-américains, ni des arts hispaniques des xvii^e et xviii^e siècles, ni une pure sémioticienne. Cet article est une proposition méthodologique et conceptuelle par laquelle je souhaite (re)ouvrir et développer des pistes et des réflexions sur la portée théorique de l'« opérateur masque » (comme l'appelle Louis Marin) et l'efficacité de son usage, une fois transféré et adapté à d'autres configurations, objets ou systèmes, comme ici pour l'extraterrestre.

Masques de l'étrange(r) et tissus de lumière

1 Nulle invasion extraterrestre à la Renaissance : pour penser la présence menaçante par l'altérité, l'évasion s'effectue *dans* la Lune¹, et alors que les théories de Kepler et Galilée bouleversent l'ordonnancement du cosmos, l'essor simultané des pratiques mystiques², de l'ange gardien³ et de la rencontre avec les peuples des Amériques va reconfigurer la perception du corps en tant qu'espace de projection de phénomènes identitaires⁴. En effet, du point de vue européen, l'origine terrestre se pensait jusqu'alors par rapport à l'appartenance ou non à la Chrétienté. Mais au xvi^e siècle, toutes ces découvertes ouvrent à une expérience au-delà de l'apparence du réel : à un *contact* avec une autre identité⁵, celle d'un éta(n)t « extra- » ou « supraterrrestre » lié à la Lune, l'ange et le « sauvage »⁶.

- 2 Je postulerais que la rencontre avec un corps (*re*)vêtu est centrale dans l'apparition de l'extraterrestre, qu'elle soit angélique ou indigène. Les voyages de l'image angélique et des imaginaires entre l'Europe et les Nouveaux Mondes serviront de trame à cette analyse qui s'apparentera à une phénoménologie⁷ de l'habit perçu et/ou vécu au prisme des imaginaires. En effet, toute société (a)perçoit l'étranger sous des modalités de regard et de représentation formant un *masque* culturel⁸. L'habit est la cristallisation paradigmatique de ce processus. En tant qu'espace métonymique de projection identitaire impliquant les mœurs et les humeurs ou « caractères⁹ » du porteur – et cela dans toutes les sociétés – il est un outil de com-préhension voire de (dés)intégration de l'étrange(r) sous une trame visuelle épistémologiquement et culturellement déterminée. En somme, et particulièrement quand il s'agit du « tout Autre », l'habit travaille (à) la perception d'une *ontologie* anthropologique et culturelle de l'individu.
- 3 Cette perception globalisante de l'identité par le vêtement permet aujourd'hui d'analyser les mécanismes par lesquels, entre le xvi^e et le xviii^e siècle, les hommes renégocièrent la visibilité de leur(s) identité(s) et le problème naissant des transferts (ou mélanges) culturels et génétiques. Sans étonnement, la conceptualisation des identités commence dans la différence de leur cadre de référence. Alors qu'en Europe, l'identité (*persona*) s'exposait par un *masque* social régi par des normes vestimentaires et comportementales et transcrivant l'identité de la personne (statut social, qualités et éthique¹⁰), dans les sociétés indigènes comme « *culture[s] de mascarade* où se mélangent cosmos et cosmétique, l'ornement [était] une partie intégrante de la structure sociale, magique, et religieuse¹¹ » qui créait le corps. En parallèle, la période connaît de profondes restructurations du système vestimentaire et de ses usages qu'il s'agit de prendre en compte. A côté de l'essor des grands divertissements de cours aux merveilleux « *habits de masque*¹² »¹³, le déguisement qui consistait jusque-là en l'usurpation d'une identité¹⁴ sert de métaphore de la dissimulation au sein d'une

critique généralisée du dévoiement des mœurs notamment concernant l'exubérance des Modes. Ainsi le moraliste Monsieur de Fitelieu dira :

Il faut aler iusques aux espaces Imaginaires ou le concave de la Lune, pour entendre que cét que Mode : Ele n'est pas vne substance, par ce que son être ne consiste que dans vne faible imagination, ou resuerie de quelque cerueaus mal timbrés, & tous les Philosophes ensemble ne la sçauoient definir. Voir même se trouueroient bien en peine de la décrire (La Contre-mode de Monsieur de Fitelieu, Sieur de Rodolphe & du Montour, Paris : Louys de Heuqueville, ruë saint Jacques à la Paix, 1642, 9).

- 4 Modes vestimentaires et imaginaire lunaire se côtoient dans cette critique de la puissance de l'imagination dans la construction des apparences identitaires et de leurs illusions.
- 5 Dès lors, le référent extraterrestre semblerait servir d'entité métaphorique conceptuelle pour que les peuples réfléchissent (à) la teneur identitaire de leurs habits et *habitus*. Sur le théâtre des Amériques, entre rapprochement ethnographique et art(ifice)s¹⁵, la rencontre de deux systèmes de modes du paraître similaires *en apparence* va progressivement *déguiser* les identités par des tissages¹⁶ et des transferts culturels¹⁷ parfois imperceptibles. Ils s'effectueront par l'invasion de deux corps individué : le sauvage/l'indien, extraterrestre par sa dimension extra-culturelle et en tant que peuple sous influence lunaire¹⁸ ; l'ange, en tant qu'être métaphysique médiateur des puissances visionnaires et imaginaires, circonscrit à la périphérie de la Lune¹⁹. Dans ce processus, les mécanismes de la théâtralité²⁰, de la fiction et des arts du théâtre²¹ forment le cadre²² de l'apparition et de la présence de ces « personnages ». Celles-ci fonctionnent par la puissance agissante²³ d'une rencontre, corporelle, culturelle et imaginaire avec l'Autre, où masque et déguisement se touchent et se tissent dans l'habit (d')extraterrestre formant ainsi une « (philoso)fiction du tout autre²⁴ ».

Corps. Rencontre d'un être « vêtu » d'ailleurs : une histoire de l'(im)matériel

- 6 Les européens s'interrogent sur la nature des nouveaux habitants des Antipodes. Outre l'hypothèse qui en fait des êtres venus de la Lune ou influencés par cet astre, l'image-type de l'indien lui fait partager deux caractéristiques avec l'ange : le chant et les plumes²⁵. Certains vont jusqu'à les décrire agissant comme les anges. Ainsi, selon Fray Juliàn Garcés :

Que pouvons-nous dire des natifs de ces contrées ? Ils écrivent, lisent, chantent – à la fois le plain-chant et le contrepoint ; ils composent et enseignent ; ils prêchent au peuple les sermons que nous leur enseignons avec beaucoup de grâce et d'esprit ; et ils confessent fréquemment leurs péchés avec quantité de chagrin et de larmes²⁶ [ma traduction].
- 7 La comparaison angélique ne décrit aucune réalité physionomique ou physiologique : elle sert à ouvrir pour les indiens la possibilité d'être rédimés²⁷. Ce rapprochement tire sa force des pratiques d'évangélisation et d'intégration des jésuites : ceux-ci font reposer leurs actions sur le détournement de donnés culturels préexistants, ici la forte présence de la musique, du chant, de la danse et de la théâtralité lors des pratiques sacrées de ces peuples²⁸. Par ses actes ou ses *habitus* culturels²⁹, l'indigène devient un nouveau type d'être spirituel et exemplaire. Grâce à l'obtention de ce *genus angelicum*, il devient le témoin idéal des angélophanies. Et ce procédé s'inscrit dans la tendance « baroque » d'ancrer dans sa propre nature (i.e. d'incorporer) les pratiques

dévotionnelles³⁰. Puis les procédés d'image assoient cette insertion dans un horizon d'attente apocalyptique : la représentation de l'indigène portant le *tilma* lui assimile un caractère de sainteté³¹ et son importation dans des iconographies européennes comme le Jugement Dernier (**fig. 1**)³² établit un premier contact figuratif avec les anges. Dans les Vice-Royaumes espagnols³³, le masque allégorique de l'habit(us) extra-culturel originairement attribué à l'ange convertit l'indigène en ange grâce à un principe de métaphore conceptuelle³⁴.

Fig. 1

José López de los Rios, *L'Enfer*, 1684, huile sur toile, Eglise de Carabuco, La Paz, Bolivie ; ©PESSCA

- 8 Dans ces « espaces partagés³⁵ », la conversion procède par des recouvrements et des confusions de sens et d'essence. Elle opère à deux niveaux : celui du lien des habitants aux Amériques en tant que *locus* géographique apparenté à la Lune et celui des figures qui y sont (re)présentées qu'elles soient des anges ou des indiens. Selon les récits mythiques indigènes, les Amériques abritaient déjà des messagers divins assimilables à des créatures angéliques : les *huamincas*, guerriers ailés et serviteurs invisibles du dieu Viracocha ayant l'apparence d'hommes-guerriers-faucons resplendissant et peuplant leur « paradis »³⁶. Dès lors, sous l'égide du principe de similitude³⁷, l'analogie formelle et quasi conceptuelle masque l'ange sous ces figures qualifiables d'angéliques. En effet, la nécessité pour l'ange de prendre forme pour apparaître à l'homme dans la théologie chrétienne, couplée à l'entreprise de traduction du dogme et de ses images visant à les rendre compréhensibles aux cultures autochtones – consécutive aux impératifs de l'évangélisation, accole l'ange chrétien européen à ces antétypes indiens. Ces derniers avaient donc préparé les indigènes à la rencontre des images (quasi vivantes) de la Foi : l'ange comme acteur de l'évangélisation et les peintures³⁸, notamment les séries de saints et des Sept Anges de l'Apocalypse³⁹.

Fig. 2

Francisco de Zurbarán ou atelier de Zurbarán, *Série des Sept Archanges*, début xvii^e, huile sur toile, 190 x 117 cm, Monastère de l'Immaculée Conception, Lima ; ©Pinterest ; a. Archange Michel (suiveur) ; b. Archange Uriel ; c. Archange Zequiël

- 9 Exécutées par le maître à Séville au début du xvii^e siècle afin d'être envoyées en Nouvelle Espagne à destinations spécifiques des institutions religieuses (monastères et hôpitaux) qui s'y étaient établies, ces peintures sont organisées en série de sept. La série des Sept Anges réalisée par Zurbarán pour le couvent de L'Immaculée Conception à Lima en est représentative. Ces séries avaient pour fonction la protection des communautés et la présentation aux autochtones des archanges comme intercesseurs privilégiés avec Dieu. Dans leurs usages par les prédicateurs, ceux-ci se substituaient également à la figuration traditionnelle des phénomènes naturels et des planètes voire aux idoles locales. À la lumière de cette vocation prédicative et performative mais consignée dans les lieux de la Foi et de la guérison par la Foi implantés sur ce nouveau territoire, la corporalité quasi humaine des Sept archanges en armes et grandeur nature prend tout son sens (**fig. 2**⁴⁰) : à la fois figure vivante et vestige du sacré⁴¹, elle confrontait les croyants à la présence physique d'une Foi invisible prête à se révéler à tous ceux appelant une guérison.
- 10 Outre l'influence formelle des arts du théâtre religieux (gestes types, atours confectionnés par l'amalgame de tissus, formes et accessoires vestimentaires divers⁴²), ces anges sont semblables aux personnifications des Entrées triomphales et aux figures de saints et de saintes peints par Zurbarán et son atelier⁴³. Coiffés de casque à plumes, la vraisemblance de leur présence matérielle provient des habits confectionnés dans des tissus « à l'espagnole » – brocarts, brocatelles d'or et d'argent, damas, velours richement brochés et armures finement damassées à l'or – qui voilent et dévoilent un corps théoriquement constitué par la réfraction de la lumière sur un agglomérat aérien⁴⁴. La flamboyance des textiles et des couleurs desquels ne surgissent que des fragments de jambes et de bras couleur d'albâtre se substitue à la figuration du corps transitoire de l'ange : ce sont moins les ailes très schématiques que la perception du vêtement qui traduit sa nature céleste (extraterrestre)⁴⁵. Une nature qui s'énonce par la simultanéité de l'accessibilité matérielle de son apparence humaine et de

l'inaccessibilité produite par la magnificence de ses atours. Seuls les accessoires-attributs caractérisent chaque ange par référence à un épisode clef de son histoire (le poisson de Tobie pour Raphaël, etc.). Sur la scène des Amériques, le caractère extraterrestre se compose comme un personnage du théâtre jésuite dont l'efficace repose sur une capacité à agir passant par la perception d'un écart culturel qui ensuite émerveille le regard⁴⁶.

Fig. 3

Francisco de Zurbarán ou atelier de Zurbarán, *Série des Sept Archanges*, début xvii^e, huile sur toile, 190 x 117 cm, Monastère de l'Immaculée Conception, Lima, ©Pinterest ; a. Archange Raphaël ; b. Archange Gabriel ; c. Archange Hadriel ; d. Archange Ariel

- 11 Toutefois, considérer ces phénomènes comme univoques et unilatéraux occulte la puissance conformatrice de la rencontre. Dans ce nouveau cadre extra-européen, la présence des anges « à la Zurbarán » immisce des composantes chrétiennes dans l'imaginaire et les pratiques théâtrales indigènes. Lors des festivités chrétiennes, les anges étaient re-actés par de jeunes hommes de la nouvelle noblesse locale, masqués et armés à l'identique des anges des images d'apparition⁴⁷. L'escadron angélique rendait ainsi présente la garde de la Vierge. Mais ces modalités issues des pratiques du théâtre jésuite, basé sur l'édification par les emblèmes au sein d'une théâtralité rituelle⁴⁸, réactualisaient également l'invasion territoriale et culturelle « extraterrestre » des espagnols. Dans l'utopie des festivités⁴⁹, les anges superposaient des histoires, des concepts, des attentes et des usages. Ainsi, Histoire et Temps se recouvraient mutuellement sur le corps des Indiens grâce aux habits des personnages. La symbolique des tissus extra-culturels dorénavant culturellement intégrés différait du déguisement : elle réactivait une mémoire « historicisée » de la rencontre. Une mémoire du corps *perçu* des premiers européens par leur vêtue. Une mémoire du corps *aperçu* des premiers indiens dans l'expérience. La mémoire (im)matérielle d'une identité en cours d'altération qui ne se comprend⁵⁰ que dans l'habit étrange(r) de l'extraterrestre⁵¹.

Invasion du corps culturel : quand l'archange se met « à la mode »⁵²

- 12 Les Sept Anges peints par Bartolomé Roman à l'église San Pedro de Lima forment une intéressante série « de transition » (**fig. 4**⁵³). Envoyé dans les Vice-Royaumes vers 1635-1640, ce « portrait de groupe⁵⁴ » d'archanges se différencie par le prestige de son

modèle : une série réalisée autour de 1628 en Espagne par Bartolomé Roman pour deux institutions religieuses liées à la cour des Habsbourg à Madrid, le couvent royal franciscain des Descalzas Reales et le couvent augustinien de l'Incarnation. Dans ces lieux du pouvoir, elle côtoyait les portraits des monarques ainsi investis d'une mission de médiation avec le divin grâce à la proximité performative à double plan, spatiale et symbolique, avec ses figures. Ce thème connut une grande fortune en Espagne, puis dans les Vice-Royaumes, en séries parfois de taille monumentale. Mais tandis qu'en Espagne ces séries monumentales étaient cantonnées à des lieux « privés » associés aux femmes de la cour Habsbourg⁵⁵, transportées aux Amériques, la distance permit le déploiement du potentiel dramaturgique d'une iconographie qui visait dès son origine à induire une contamination du séculier par le divin.

Fig. 4

Bartolomé Román, *Archange Raphaël*, vers 1628 (?), Pinacothèque de l'Eglise de San Pedro de Lima, Lima, (c) ;

- 13 L'envoi de la série de San Pedro de Lima s'insère dans le programme de rénovation de l'église entrepris par les jésuites en 1638 afin d'en faire l'église mère de l'ordre au Pérou et le point de départ de leur mission d'évangélisation⁵⁶. L'origine et la filiation de l'œuvre éclairent la subtilité des transferts de sens et des mutations sensibles opérés autour de l'image et par l'image de cet « extraterrestre ». Au premier abord, par leur silhouette, ces anges s'apparentent aux anges chrétiens insérés dans les dispositifs de la théâtralité jésuite : ils ont une déictique type (gestes pointant le ciel, etc.), des gestes européens, des coturnes à l'antique et une grâce sublime. Or, pour le regard des locaux, bien qu'européens leurs habits pouvaient paraître « incaïsés » à cause de certains éléments vestimentaires : la tunique brodée superposée à une ample chemise unie et vaporeuse, ceinturée à la taille par un lé de tissu et complétées par la couronne de roses roses et rouges qui leur ceint la tête. Bien que la couronne soit un attribut marial en Europe, chez les populations des Amériques, elle était déjà un attribut sacré⁵⁷, tandis que la manière de porter la tunique brodée était assimilable au « costume » inca – par ailleurs « inventé » suite à l'imposition aux indiens par les européens de couvrir leur nudité. Ainsi parés et sous l'effet de l'éthique du théâtre européen, les anges

métissaient une apparence faite de tissus avec des réalités culturelles et esthétiques locales et culturellement déterminées (vêtements, *huamincas* serviteurs du dieu Viracocha, culte de la Pacha Mama). Passant d'une encomiastique régaliennne à la propédeutique missionnaire évangélisatrice des jésuites, la puissance de l'image s'y conservait grâce au partage d'éléments de parures vestimentaires. La figure de l'ange formait un (habit de) masque opérant un tissage culturel. La série exemplifie que l'apparition d'existences extraterrestres s'amorce dans une confusion consécutive au contact avec un regard, une apparence et des codes venus d'ailleurs.

Fig. 5

Maître de Calamarca (attr.), *Les Sept Anges de l'Apocalypse*, 1684, huile sur toile et or ; a. Archange Saint Raphaël ; b. Archange Saint Uriel Dei ; c. Archange Saint Gabriel ; <http://enigm-art.blogspot.fr/2013/12/anges-et-archanges-insolites-en-peinture.html>

- 14 À terme, la rencontre de figures extraterrestres culturellement antagonistes amorce de nouveaux régimes de figuration et de perception, d'abord relative à l'« au-delà » sacré. Car en tissant progressivement ses caractéristiques à des entités anthropologiques et culturelles préexistantes, « l'ailleurs » engendre des créatures dont l'hybridité même renforce l'effet de présence. Celui-ci s'effectue sur deux niveaux, sensible et symbolique, et découle des jeux de l'entrelacement de l'émerveillement sublime suscité par l'étrangeté de ces entités avec des référents factuels (figuratifs, sociologiques, etc.) locaux qu'elles évoquent tout en se les appropriant. Tel est le cas des archanges arquebusiers « à la mode » de la fin du XVII^e siècle (**fig. 5**), lointains héritiers de l'Hermaphrodite de Thomas Artus⁵⁸ et des portraits « en mode » qui circulent en Europe. Leurs caractéristiques vont permettre de révéler la centralité de l'apparence, et donc de l'habit comme modalité d'apparaître, dans la rencontre avec l'extraterrestre mais aussi du caractère autonome de son devenir⁵⁹.

Fig. 6

Maître de Calamarca (attr.), *Les Sept Anges de l'Apocalypse*, 1684, huile sur toile et or ; a. Ange à l'épi ; b. Archange Saint Zadquiel ; c. Archange Saint Aspiel Apetus Dei ; <http://enigm-art.blogspot.fr/2013/12/anges-et-archanges-insolites-en-peinture.html>

- 15 Spécifiques de la région du lac Titicaca, de la Paz (Calamarca), du Collao au nord du Pérou et de Cuzco, ces anges peints par des anonymes de l'Ecole de Cuzco entre la fin du xvii^e siècle et le début du xviii^e siècle⁶⁰ s'organisent suivant la même sérialité que les Sept Archanges. Ils en reprennent le modèle issu de Zurbarán ainsi que d'autres antécédents visuels, transmis par les gravures flamandes et en y ajoutant le motif des arquebuses⁶¹. Probablement issues des fêtes publiques vice-royales et en lien avec la promotion du culte à saint Michel par les édits promulgués par les Habsbourg, dans la pratique, leur iconographie et leur présence sont directement liées aux cultes du *Corpus Christi* et de l'Immaculée Conception (**fig. 7**)⁶². Ils y formaient l'escadron de la Vierge et, entamant des chants à sa gloire au son de leurs mousquets et de leurs lances⁶³, ils (re)présentaient également par ce biais la présence divine.

Fig. 7

Anonyme, *Procession du Corpus Christi à Cuzco*, vers 1680, huile sur toile, Museo del Arzobispado, Cuzco, Pérou ;
<https://seeinggodinart.wordpress.com/tag/monstrance/>

- 16 En réalité, ils sont la concrétion de trois composantes culturelles *partagées* : la pratique du chant et de la parole comme médiation vers le sacré, la symbolique sacrale du vêtement, et les pratiques festives d'une théâtralité de l'apparence *et* de l'apparition.
- 17 Si les mythologies des cultures préhispaniques avaient préparé le terrain à l'efficacité des anges, certaines pratiques eurent un effet identique. En acceptant pour les besoins des programmes « d'éducation de conquête » que les élites indigènes appliquent au service de Dieu leurs danses, leurs chants et leur théâtre, les jésuites greffèrent à la dévotion chrétienne une *autre* dimension du sacré, de fait indissociable d'une mémoire identitaire locale⁶⁴. Car si la tradition européenne assimilait depuis longtemps la musique et le chant à un contact d'ordre *métaphysique* avec le divin et dont la figure médiatrice de l'ange incarnait par sa substance même le caractère intermédiaire⁶⁵, dans les cultures des Amériques, le chant et la parole sacrée constituaient un lien physique immédiatement partagé avec une sacralité pensée comme directement présente dans la matière du monde⁶⁶. Par ailleurs, les européens percevaient ces données comme relevant du concept de « coutume » alors en redéfinition. La conséquence était que des faits culturels pouvaient être perçus comme des caractères constitutifs de « l'être »⁶⁷. La différence de perception du symbolique touchait la forme *dans* la pratique et *de* la pratique performée. Grâce à elle, l'apparition parallèle des anges arquebusiers par les images et lors des processions confondait inconsciemment dans leur paraître plusieurs niveaux de sens et de réalités vécues du sacré. Chantant avec les émissaires du divin, les indiens acclimataient l'extraterrestre à son insu en le sécularisant. Intégrant l'esthétique des mascarades indigènes pour les besoins du théâtre et de la dévotion, les festivités religieuses servaient de lieux utopiques⁶⁸ d'une rencontre où penser et repenser (à) sa culture (i.e. ses coutumes) et son historicité à travers le rapport à des figures hybrides, les anges⁶⁹. Ainsi, ce supplément mémoriel et culturel ambigu de

nature anthropologique facilita le transfert d'une (perception et d'une pratique de la) sacralité dans une autre⁷⁰ et leur recombinaison dans un processus de contamination (sémiotique) proprement qualifiable de viral⁷¹.

Fig. 8

a. Anonyme, *Procession du Corpus Christi à Cuzco* : début de la procession, vers 1680, huile sur toile, Museo del Arzobispado, Cuzco, Pérou ; b. Anonyme, *Procession du Corpus Christi à Cuzco* : char de saint Sébastien, vers 1680, huile sur toile, Museo del Arzobispado, Cuzco, Pérou ; c. Anonyme, *Procession du Corpus Christi à Cuzco* : char de San Juan et San Pedro, vers 1680, huile sur toile, Museo del Arzobispado, Cuzco, Pérou ; http://lanaova.blogspot.fr/2012_02_01_archive.html

- 18 Dès lors, figurées ou conceptuelles, les (re)présentations tendent à s'échanger leurs atours, complétant l'échange conceptuel. Ce processus se remarque autour d'un attribut commun aux anges et aux indiens : la plume. En supplément à l'effet du partage du chant sur la perception des anges, les plumes se sont métamorphosées en parures vestimentaires symboliques. La réfraction de la lumière sur les tissus et la présence ornementale des broderies et dentelles pallient la question de la nature de leur corps. Dentelles, armure et étoffes amples et gonflées jouent des effets de reflets, de moirés, de transparence et d'opacité (fig. 8a et b) pour figurer la présence d'une corporalité incorporelle dont les théories de Kepler questionnaient les possibilités même d'apparition par condensation de l'air et réflexion optique de la lumière⁷². Le travail de l'ornement génère l'aura d'une créature extraterrestre par un procédé paradoxal : pour *montrer* la nature angélique, il la *masque* sous un phénomène perceptif associé à l'émerveillement ressenti face aux textiles et habits en tant que matériaux « venus d'ailleurs » (extra-culturels)⁷³. La puissance de l'ornementalité transfère sur le plan optique et physiologique une problématique d'ordre ontologique et métaphysique⁷⁴.
- 19 En tant qu'accessoire-attribut, l'arquebuse parachève métaphoriquement la transposition matérielle : leur bruit imite symboliquement et à moindre échelle le tumulte assourdissant des Sept anges de l'Apocalypse ainsi que le violent étonnement ressenti lors des théophanies. Dans l'arquebuse peuvent ainsi se rencontrer une réalité symbolique et une réalité ethnographique « historique » : la découverte des armes à feu européennes qui assimila les conquistadors aux envoyés de Viracocha donc à des envoyés physiquement extraterrestres. En effet, les indigènes avaient à tel point été marqués par l'arrivée des Conquistadors parés de leurs armures et de leurs arquebuses⁷⁵ que le nom Nahuatl de l'arquebuse, *Ylappa*, l'assimilait à la colère du dieu éponyme du tonnerre. Ces anges-oiseaux-guerriers tiraient une force supplémentaire d'une conception indigène du monde qui ne dissociait par le surnaturel du naturel ce qui induisait un rapport *autre* de l'homme à la Nature⁷⁶. Dans cette optique où la

matière même participe du sacré⁷⁷, l'art du tissage dépasse la symbolique pour une puissance performative⁷⁸ : le motif brodé ou broché *est* son effet et tout costume cérémoniel incorpore à son porteur sa symbolique⁷⁹. Leurs motifs essentiellement végétaux, brodés à la manière d'*estofado*, imitent les dentelles prisées dans les cours d'Europe. Ils réfèrent ainsi la milice divine à l'élite de la garde à la cour des Habsbourg autant qu'ils incluent les anges dans le *paysage*, culturel et topographique local.

Fig. 9

a. Anonyme, *Ange arquebusier*, période post-coloniale, Pérou Cuzco. Droits Gérard Priet ; b. Anonyme, *Ange arquebusier*, période post-coloniale, Pérou Cuzco, collection Priet-Gaudibert. Crédit photographique : © Thierry Foulon et Gérard Priet

- 20 L'effet s'accroît dans les représentations plus tardives (fig. 9). La technique picturale et la surabondance des motifs et des couleurs vives s'y accroissent et augmentent le raffinement esthétique des anges arquebusiers. Pourtant, la typologie des motifs et leur disposition aléatoire sur l'ensemble du vêtement ne correspondent pas aux codes européens où les bordures brodées alternent généralement avec des surfaces vides. Dans la pensée indigène, les habits de ces deux anges et leurs saies imitant une queue d'oiseau de ces deux anges tissent des motifs à leur ramage, comme autant de signes *immédiats* de la présence continue de Dieu sur Terre. Cette présence émerge également de la *puissance de l'image*, qui travaille à incarner le symbolique mais toujours dans l'écart entre les cultures. Dans le cas de ces anges, la puissance s'étend du cadre vestimentaire à l'encadrement végétal peuplé d'oiseaux indigènes qui les accueille : reprenant les modèles des portraits en costume de chasse représentant les membres de la dynastie Habsbourg⁸⁰, le buisson enchanté est l'espace métonymique de figuration d'anges perçus par les indigènes comme des oiseaux célestes et qui trouvent leur équivalent dans les oiseaux de la faune locale puisque comme le rapportait le jésuite Mendieta « les Indiens appelaient ce [messager céleste] un oiseau du ciel, car il avait

des ailes et un diadème, et après avoir vu comment nous peignons les anges, ils confirmèrent qu'ils les avaient vus exactement comme cela »⁸¹. Par l'image, les anges (s')adaptaient (à) leurs modalités d'apparition ... et d'invasion, car sur ce fond de scène agissant comme lieu théâtral, les anges (se) re-présentaient les acteurs d'une communauté identitaire et culturelle fictive.

- 21 Des phénomènes de l'image à la *phénoménologie* du corps vêtu, l'ange extraterrestre est véritablement investi par la perception. Devenu un ambassadeur des identités, il est lui-même doté d'une dynamique corporelle (voire identitaire) propre. Celle-ci découle du fait qu'il arrive d'un ailleurs culturel et conceptuel européen *perçu* par les critères incas mais dont l'effet se *ressent* par une puissance d'agir passant par une appréciation sensitive. L'ange baroque accoste aux Amériques dans un habit qui dénote visuellement l'altérité de sa nature ignée et divine. Il la médiatise physiquement par la grâce sublime d'une apparence dont l'étrangeté doit être reconfigurée. Cet archange de la fin du XVII^e siècle (**fig. 10**) en est l'exemple. Ce type d'images isolées développant la série des Sept archanges servait à orner les murs des églises comme des habitations afin de s'attirer la protection de saint Michel⁸². Leur caractère modeste et didactique facilite le discernement des mécanismes de l'apparition de l'extraterrestre. Malgré la reprise de modèles européens et avant que l'agitation du drapé ne traduise la symbolique du combat contre le dragon, l'étrange enroulement du manteau autour des bras et formant des manches « à l'européenne » expose la confection en acte de l'apparition terrestre de saint Michel sous les conventions figuratives locales. Dans les enchaînements du *perçu* et du *ressenti*, tantôt européen tantôt indien, une *forme* esthétiquement symbolique se surimpose *sur l'image* de corps magnifiés par la surcharge d'ornements. En retour, elle en formate la perception esthétique par la symbolique. Par ce transfert, cette nouvelle perception de l'ange apparaît comme étant naturelle.

Fig. 10

Anonyme, *Saint Michel Archange*, fin xvii^e - début xviii^e, huile sur toile, 165,1 x 59, 4, Peyton Wright Gallery, Santa Fe, (c) Suzanne L. Stratton-Pruitt (dir.), *The Virgin, saints and angels : South American paintings 1600 - 1825 from the Thoma Collection*, Milan, Skira, 2006, figure 9

- 22 Dans l'ensemble des images analysées, le contraste des textiles gonflés encadrant l'élégance raffinée de la face androgyne et de la gestuelle militaire traduit la grâce intrinsèque à l'existence angélique. Cette grâce fait véritablement corps avec son porteur à travers l'habit : alors que les éléments d'attache des uniformes des arquebusiers de De Gheyn sont minutieusement figurés par le graveur et visibles pour le regardant, dans les tableaux andins, l'attention à ces composants fonctionnels du vêtement se recentre sur les rubans et bijoux précieux et ornementaux qui ajoutent les flamboyantes étoffes en de sublimes manteaux de théâtre. Visuellement et symboliquement, l'ange ne peut pas se dévêtir de son identité. Et il est peu probable qu'il s'agisse d'une mésinterprétation des peintres parfaitement conscients et observateurs des mœurs et du paraître européens. L'utilisation des habits européens vise donc moins à l'acculturation qu'à la compréhension de la « matérialité » de la conversion des identités – notamment parce qu'en Europe ces typologies d'habits militaires étaient réservées au cérémoniel de cour, voire passées de mode. En comparant ses effets à ceux de la perception matérielle et en les modélisant à travers le corps-habit des anges, les peintres suggèrent la sensation embrasée de la rencontre avec Dieu par l'entremise de ses ministres et son potentiel à relier le croyant à la puissance sacrée ancrée dans les pratiques autochtones. Le jeu⁸³ des cultures tisse les temporalités par la sécularisation du sacré ; et simultanément, les paradoxes issus de l'hybridation des images et des composantes créent un ange d'un nouveau type, né d'une altération culturelle et agent extraterrestre d'une « pensée baroque ».

- 23 Cette fonction et cette fiction se parachèvent dans le passage de l'ange à la personne masquée. L'analyse qui voit dans ces anges la symbolisation du pouvoir (monarchique et divin) des Habsbourg repousse au second plan la prégnance de leur dimension théâtrale. Car ces anges sont revêtus d'habits identiques à ceux des anges présents dans les peintures du Jugement Dernier et surtout des processions du *Corpus Christi* (**fig. 8b**)⁸⁴. En outre, ces habits s'apparentent aux habits de ballet des années 1680, tels ceux par Jean Bérain ou Henry Gisse (fig. 11a)⁸⁵, et des gravures « en mode » qui inondaient le marché européen et voyageaient aisément entre les continents (**fig. 11b**)⁸⁶. Leur reprise lors de pratiques festives imprégnées par la théâtralité européenne (entrées, processions, etc.) les connotait de sens multiples. Insérant l'image temporelle et extra-culturelle du corps atemporel et extra-terrestre (céleste) de l'ange dans le temps présent mais fictionnel de l'action scénique, cet habit nullement accessoire appelle visuellement à penser une continuité entre les strates de réalités, de temporalités et de significations du corps masqué, qu'il soit individuel ou social. Il signale alors l'incorporation d'un *habitus* apparaissant et agissant par un habit surchargé de sens. Déversant sur ses porteurs successifs son historicité, il les investit alors de tenants eschatologiques et identitaires concernant leur Rédemption. En somme, le remploi d'un *artefact* historique et étranger en tant qu'*accessoire* caractérisant l'ange à la fois comme entité et comme personnage sacré aboutit à une *altération* de l'habit et de son usage et celle-ci acte *l'aliénation* religieuse puis culturelle de l'indigène : l'apparition extraterrestre (dé)masque l'intégration d'une histoire sociale et culturelle par la métonymie du corps vêtu.

Fig. 11

a. Nicolas et Robert Bonnard, Jean Berain et Jacques Lepautre, *Recueil de costumes : l'Enchanteur de l'Opéra*, Paris, vers 1700, In-folio de 120 planches montées à onglets (infimes déchirures restaurées sans manques), vélin, 340 x 260 mm ; b. Henry Gissey (école), *Projet pour un costume de ballet masculin*, v. 1660, inclus parmi 46 projets de costume pour le théâtre, le ballet et les pageants à la cour de Louis XIV, plume et aquarelle, 22, 86 x 15,24 cm, V&A Museum, Londres, num : E.1310-1936 ; <https://camillesourget.com/13834-important-et-rare-recueil-de-costumes-du-xvii-e-siecle.html>, Victoria and Albert Museum, London

- 24 L'invasion de ce corps en tant que corps culturel puise sa force dans un déplacement des pratiques du paraître. Décadrées, celles-ci agissent sur la catégorisation de ce qui ressemble à l'humain, incluant l'ange. En confrontant les anges de Cuzco aux stéréotypes nationaux européens véhiculés par la gravure, on note que leurs habits s'apparentent moins à l'austérité espagnole qu'à la mode française⁸⁷ (fig. 12). Le chapeau à panache à larges ailes et le col de dentelles⁸⁸ leur attribue des manières et un « sang ». Ce masque vestimentaire corrobore les propos de Bernardino de Sahagún qui, dans ses *Psalmodies chrétiennes*, appelait les anges « gentilshommes de Dieu »⁸⁹. Invariablement vert (ou bleu), blanc (ou jaune) et rouge, le panache évoque également les couleurs de l'arc-en-ciel⁹⁰. Il tisse ainsi dans sa matérialité la symbolique providentialiste des Habsbourg, les découvertes de la science optique autour du diaphane et la texture naturellement flamboyante des plumes des perroquets de ces régions⁹¹. Confrontés à ces images d'extraterrestres au contenu multiculturel mais à l'efficacité éminemment visuelle, on peut supposer que les indiens appliquaient au domaine théologique et dévotionnel l'expertise vestimentaire de l'autre qui se jouait quotidiennement dans le champ social. La beauté des atours portés par l'élite nobiliaire étrangère et ici revêtus par les anges arquebusiers « à la mode » devait provoquer une admiration esthétique⁹². Celle-ci ne se limitait pas à la seule apparence des étoffes : conformément à l'essor d'une conception du vêtement qui tend à fondre l'*habitus* dans l'habit, elle englobait une grâce mondaine de gestes et de manières codifiés et que les

gravures véhiculaient. Ces mécanismes s'accommodaient parfaitement à la fonction médiatrice de l'ange en la perfectionnant par l'apport d'une composante impliquant les pratiques de la représentation sociale, le regard émerveillé se teintait d'un désir de contact avec le messager divin perçu comme un personnage prestigieux, et par extension d'atteindre Dieu à travers lui – un élan quasi habituel car ancré dans la pratique religieuse. Le contact avec le divin étant le sommet de la connaissance de soi, l'ange extraterrestre propulsait donc vers une expérience identitaire modelée sur les phénomènes sémiotiques et des pratiques de la vie en société.

Fig. 12

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

LES EFFETS DV SOLEIL, A PARIS, chez la Veuve MONCORNET, ruë S. Jacques vis-avis S. Yves, à la belle Croix, 1680, estampe, burin et eau-forte en noir, calendrier typogr. en noir et rouge, Département des Estampes et de la Photographie, Bibliothèque nationale de France, RESERVE QB-201 (171)-FT 5 [Hennin, 5021 Estampes relatives à l'Histoire de France. Tome 57, Pièces 5016-5084, période : 1680]

- 25 En reposant sur la transposition de mécanismes du champ social dans le champ introspectif de la dévotion, ce rapport s'apparentait à de la simulation. Face à ces images animées par leurs manières, les Incas « mettaient en mode » leur identité en traduisant l'adoration dévotionnelle sur le plan d'un désir de ressemblance réalisé dans le mimétisme des apparences : un *comme si*. Sur la scène du Nouveau Monde, façonnés comme des automates⁹³ mais endossés comme des costumes, les anges baroques guidaient le dévot vers l'appréhension de sa qualité de *corps culturel* envahi par l'Autre et ses images. Cette conformation modélisait une identité aliénée à des traits angéliques⁹⁴. Les anges servaient donc d'agents *et* d'acteurs d'un rapport à l'invisible. En tant que l'identité est un invisible, ce rapport ouvrait à la prise de conscience d'une identité inca. En conséquent, la représentation de l'ange le présente dans sa fonction d'illuminer les âmes « angéliques » des indiens en les civilisant et son apparence le présente représentant l'accomplissement de sa fonction dans les Vice-

Royaumes : celle d'une conversion des identités altérant l'image pour l'aliéner à l'imagination.

Imagination du corps culturel. Voyage dans la Lune ou comment imaginer son identité

- 26 Dans un cadre où étaient reproduits les modèles européens, les identités indiennes devaient s'assigner elles-mêmes les caractères d'une indianité imaginée par les imaginaires. En effet, si dans la sémantique théologico-politique et sociale des processions du *Corpus Christi*, l'apparence angélique actualisait le principe hiérarchique hérité des écrits du Pseudo-Denys l'Aréopagite, en pratique, la communauté indigène demeurait exclue de la structure d'un pouvoir qui lui assignait un paganisme latent et menaçant⁹⁵. Selon Ramón Mujica Pinilla, le retournement des effets du diable sur les européens permit de surmonter ces difficultés ethnologiques sur le plan théologique⁹⁶. Sur le plan de l'anthropologie de l'image, l'extraterranéité des anges arquebusiers opéra ce retournement. Dans le brassage des arts et des cultures, les hommes-guerriers-faucons préhispaniques n'avaient rencontrés que *l'image* de l'ange chrétien⁹⁷. Pour agir au niveau identitaire, la (re)configuration des entités extraterrestres devait nécessairement se doubler de l'aliénation des élites indiennes, intermédiaires nécessaires au contrôle et à l'influence sur les territoires et les populations.
- 27 Dans le déroulé d'une véritable théâtralité des identités, le rôle des anges va s'avérer central. A la fois modèle d'imitation et habit de masque (c'est-à-dire un concept de dévotion et une image matérielle), cet habit(u)s-limite⁹⁸ conforme l'indien à l'identité européenne sans qu'il renie ses habits et *habitus* aux limites de la fiction identitaire. Une représentation de la *Procession du Corpus Christi* (**fig. 8**) permet de cerner les mécanismes anthropologique et sociologique qui activent ce travail du regard, du corps (et) de l'image⁹⁹. Réalisé vers 1675-1680, cet exemplaire conservé au Musée d'art religieux de Cuzco s'organise en plusieurs toiles représentant sur un plan linéaire le défilé des chars montés lors de fêtes du *Corpus Christi* par les confraternités de la ville de Cuzco. Ce type de peintures de processions est directement lié aux festivités organisées par les confraternités chrétiennes implantées au Pérou (jésuites, augustinien, etc.) pour célébrer le *Corpus Christi* ainsi que les béatifications de personnages saints. Celles-ci comprenaient des triomphes imitant les modèles importés par les européens¹⁰⁰, accompagnés de représentations théâtrales et de performances dansées par les locaux. Ces festivités avaient pour fonction de consolider l'ordre social dans les Vice-Royaumes mais aussi de prouver la ferveur dévotionnelle des indiens¹⁰¹. Pour ce faire, elles renvoyaient aux événements marquants ayant mené à l'établissement de ces provinces par des représentations jouées par les indiens en association à la monstration des portraits représentant la présence vive des Habsbourg sur le territoire dans des mises en scène fictives de leur présence réelle¹⁰². La représentation *peinte* de la fête présentait simultanément, pour la postérité, des enjeux théologiques et politiques (visant) à *intégrer*.
- 28 Dans notre exemple, la structure oriente d'emblée au dévoilement des invisibles à l'œuvre et à l'origine de ce qu'on peut nommer un jeu de « déguisements culturels ». Le premier consiste en l'occultation de la pratique préhispanique inca qu'était le triomphe consécutif à une victoire militaire, sous une forme triomphale européenne qui était elle-même la récupération des triomphes romains antiques. Transposée dans un

médium pictural à la double dimension de présentation et de représentation, la structure d'ensemble de l'image formait un dispositif d'entrelacement des réalités culturelles de l'incaïté et de l'européanité qui œuvrait tout au long de la procession : par surimposition et substitution de strates extra- et « infra-terrestres » allant du culturel au théologique, elle fusionne à la réalité factuelle des antécédents historiques assignés à des enjeux et concepts métaphysiques.

- 29 A l'échelle humaine, ces effets s'incarnent sur et par les anges. Dans le déroulement linéaire et allégorique de ces festivités « à l'européenne », l'apparaître cérémoniel participait activement à broder dans la trame du présent des considérations politico-eschatologiques touchant à l'identité. En effet, la proximité déjà évoquée de l'apparence des anges – parfois représentés sur les chars auprès d'une effigie grandeur nature du roi – avec la garde d'élite du roi à la cour d'Espagne assimilait visuellement les milices royales et célestes. Puis dans la réalisation concrète des festivités, la magnificence des habits angéliques assurait la perception de leur présence. Cette présence était continuée à travers les régimes de représentation et de la représentation grâce aux acteurs indiens de la procession. Situés en tête du cortège, les hommes de la noblesse Inca portent la *maskapaycha* (fig. 8)¹⁰³, un attribut chrétien de l'Inca (ou de l'Inca christianisé) également présents dans les portraits d'Incas¹⁰⁴. Ancienne couronne religieuse « transculturée » en un indice nobiliaire, ces parures renvoient formellement aux panaches et broderies des anges. Cette ressemblance formelle investit les Incas d'une sainteté qui leur assigne sur le plan séculier un rôle de médiateur, identique à celui des anges, et fixe l'historicité de leur identité. Car les Incas s'exposent dans les strictes limites du lieu encadré de leur apparition. Ce cadre est constitué par les portraits peints et statues habillées, actant la présence du roi Charles II d'Espagne au côté des saints qui surplombent le cortège, et par le défilé des autorités religieuses et politiques associées à la foule. Enchâssés entre ces plans qui les cantonnent à une identité fictionnelle, les Incas côtoient des *alter ego* : des anges (ici sans arquebuses).
- 30 Partageant son apparence avec un individu inca qui au sein des processions lui sert de voie d'apparition en lui prêtant sa voix lors des chants voire son corps, l'ange achève d'enchevêtrer les sens chrétien et nahuatl et permet d'« imaginer » une identité à travers sa présence d'extraterrestre. En effet, si l'habit des Incas imite le fonctionnement représentatif de celui des anges, à travers le leur, les anges s'approprient des *topoi* européens relevant de l'*habitus* : la pose (du portrait) de Charles II d'Espagne et des attitudes gestuelles issues des techniques du ballet visibles dans les gravures par les Bonnard ou des techniques militaires gravées par Jacques de Gheyn au début du siècle¹⁰⁵. Les échos entre les habits puis entre les poses des « acteurs » délitent les limites des représentations par le jeu des imitations réciproques. En imitant le roi, les anges positionnent le regardant face à une double échelle cosmologique où le terrestre et le céleste se mêlent. Puis, à l'effigie du roi et à l'automate angélique répond le corps de l'Inca habillé d'un masque identitaire traversant les modalités de représentation. Ainsi (dé)possédés par la théâtralité rituelle, anges et indigènes sont des corps animés : les vaisseaux d'une voix venue ou perçue d'un ailleurs¹⁰⁶. Leur coprésence indique l'accomplissement d'une « transculturation¹⁰⁷ » selon des modalités proches des mécanismes visionnaires jésuites¹⁰⁸. Dans leurs pratiques, la seule voie pour voir les anges consistait à partager leur communauté¹⁰⁹ ; ici, elle passe par l'habit de masque. Processionnel et hybride, ce vêtement particulier n'allégorisait pas seulement

l'identité européanisée de l'Inca qui jouait son antiquité : il le transfigurait réellement *par* son hybridité.

- 31 Un détour littéraire par *The Man in the Moone* (Francis Godwin, 1638) et *The World in the Moone* (Wilkins, 1648) permet de comprendre la puissance d'agir de l'imaginaire extraterrestre (ici lunaire)¹¹⁰. La description fictionnelle d'un voyage *dans* la Lune¹¹¹ y présente l'expérience vécue d'un contact avec un monde extraterrestre et ses habitants. Elle le fait grâce à la superposition novatrice des modèles scientifique et littéraire dans la narration. Chez Godwin, après la rencontre avec les nations terrestres, Gonzales, le témoin-narrateur *espagnol*¹¹², est transporté en songe sur la Lune par les démons, selon une capacité qui les assimile aux anges¹¹³. Il y rencontre des sélénites dont l'apparence rappelle celle des premiers sauvages. Le voyage du corps modélise donc une perception imaginée de la rencontre avec l'Autre¹¹⁴. Godwin amorce une réflexion sur le pouvoir de l'imagination dans l'assignation d'une identité¹¹⁵. Car ce nouvel imaginaire de l'inhabitation du cosmos est calqué sur les récits de voyageurs contemporains. De Salamanque à la Chine, la fréquentation des sélénites n'est qu'une étape vers la découverte de ce qui fait l'identité. Toutefois, en opérant un saut invisible du registre du témoignage à celui de la fiction, ce passage insère un hiatus dans l'ordre de la narration. Le corps de Gonzales y sert de vaisseau « spécial » permettant d'effectuer ce saut. Mais il sert aussi à expérimenter en imagination et de manière fictivo-réaliste une extraction hors de l'altérité et précédant son retour sur Terre. Ce relativisme anthropologique exercé à travers le regard sert de métaphore à un nouveau concept identitaire. Homme comme sélénite, l'identité de l'altérité (ou inversement) se perçoit dans le flottement d'une rencontre fictive mettant en scène un corps imaginé et produit à travers l'analyse visuelle de différences anthropologiques et culturelles (a)perçues et observées voire absorbées. Ce rapport à l'Autre évoque la composition d'un personnage dont, en tant que vecteur de l'imagination, l'ange (ou le démon) extraterrestre est l'outil de « visionnage ».
- 32 Il ne s'agit pas par cette digression de suggérer une identification de l'ange, de l'Inca et du sélénite. Le lien de l'identité perçue à l'imagination apporte des précisions sur la fonctionnalité de l'ange « à la mode » dans ces processions. On remarque en effet que dans les récits de Godwin et de Wilkins la dualité originelle de la figure extraterrestre - comme présence de l'Autre et comme Autre *venant* d'un ailleurs - se scinde entre le sélénite et l'ange/démon. Si l'auteur-témoin fictif attribue au premier des caractères indigènes, le second sert véhicule de l'imagination - et non plus de référent imaginaire. Dans ses composantes et ses effets, la procession équivaldrait au voyage dans la Lune : elle procéderait à la rencontre des identités comme autant d'altérités à travers l'ange médiateur dont l'apparence servirait non seulement à la visibilité des caractères identitaires mais aussi au travail de l'imagination dans la (ré)élaboration de ces caractères. Comme l'ange de Godwin et le char-volant de Wilkins, le char processionnel (**fig. 8b**) était le lieu de présentation de figures médiatrices de la présence royale et divine : les anges et les saints. Toutefois, consécutif au renouveau épistémologique alors en cours, leur rôle dépasse l'efficacité relevant de la pratique symbolique. L'analyse de ces figures laissant suggérer - comme pour les statues *a vestire*¹¹⁶ de la Vierge - qu'elles pouvaient être des automates, leur présence s'attachait à une attente concernant leur animation. De même pour les chars dont seule la locomotion était automatisée¹¹⁷ et qui reprenaient (c'est le cas ici) des *topoi* graphiques de chars allégoriques européens diffusés par les livrets de fêtes¹¹⁸. La suggestion du mouvement corporel des anges et des chars en tant qu'« outils » de médiation suscitait un émerveillement impliquant la

perception sensible. Ainsi, les participants étaient transportés *dans (in)* le temps de la béatitude, un espace hétérotopique¹¹⁹ proche de la Lune dans sa fonctionnalité¹²⁰.

- 33 L'animation transcendait l'ordre du rituel. Identiques à l'innovation narrative de *The Man in the Moone*, les jeux entre images réelles et images gravées, entre images de témoignage et fiction, entre masqués et automates, présentent les mécanismes de l'Histoire par la représentation d'une fiction et élargissent les champs d'opérativité de la théâtralité. La *reconstitution* peinte de l'événement dévoile la puissance performative des mécanismes imaginatifs à l'œuvre dans la procession, et tout particulièrement en ce qui concerne le corps. La frise de figures royales et saintes fait écho à l'assemblée cosmopolite des croyants, jésuites, espagnols et indiens, qui encadre les représentations des festivités. Entre les deux, le défilé rejoue symboliquement un ordre du monde à travers des corps simulacres et simulant les anges, les images saintes reprenant des images locales (la Vierge de Guadalupe) et européennes (*Saint Sébastien* de Mantegna) et les élites incas – seules autorisées à défiler. La proximité des imag(inair)es angélique et inca dans le corps processionnel se double de leur cohabitation dans les corps masqués. Cette possibilité présente la quasi identité ontologique de leurs régimes de visibilité. La différence se joue dans les voyages entre le matériel et l'immatériel mais agit véritablement par une invasion qui *déplace* le rapport à l'autre comme extraterrestre : dans l'ordre de la procession rituelle, ce sont les danses martiales préhispaniques performées par les élites inca jouant leur histoire qui produisaient l'effet sublime mêlant divertissement, émerveillement et frayeur¹²¹. La représentation agit comme la présentation d'une culture. Libéré de l'influence lunaire, l'Inca s'investit et est investi d'une identité culturelle et d'un imaginaire culturel composites.
- 34 Finalement, il s'agit d'un déguisement rendant inutile l'extraterrestre qui permettait jusque-là de conceptualiser ces caractères invisibles de l'indien. Ce déguisement a agi en lien avec la théâtralité rituelle qui réconcilie les altérités par le prisme de l'identité. Car les proximités vestimentaires corrélées à des mécanismes d'imitation et d'obédience ont fait de cette identité le produit (in)conscient d'une fiction déguisant la réalité par le travail de l'opérateur masque dans sa fonction allégorique. Son efficace ressort du matériau *transitoire* utilisé pour confectionner l'habit de l'(ange) européen et de l'Inca et en faire de véritables « automates » i.e. des lieux *transitionnels*¹²². Animés par la matérialité des étoffes, ils autonomisent leurs identités grâce à des référents visuels partagés mais équivoques puisque tantôt neutres, tantôt démarquant la christianité incaïsée de l'ange – la dentelle européenne, ou l'incaïté chrétienne de l'Inca – la *maskapaycha*. L'imitation réciproque tournait au déguisement : cherchant à apparaître dans toute leur intégrité, les Incas (et à travers eux, les anges) prouvaient que l'invasion extraterrestre avait réformé le paganisme mémorisé dans leurs corps « historiques » et les anges (et à travers eux, l'homme) jouaient leur historicité en s'insérant dans une lignée iconographique. Leur parure étrang(èr)e acte la possibilité de voir apparaître une communauté située au-delà du temps. Un temps différé, à la fois ici et ailleurs, « figural¹²³ », où l'Homme est un autre ange, l'Inca est un autre européen, chacun aliéné à une altérité qui façonne son identité.

Conclusion : De l'évasion à l'invasion : Ziggy Stardust and The Spiders from Mars

- 35 L'analyse de l'ange pris comme extraterrestre a confirmé qu'au tournant du xvi^e siècle s'amorce une conscientisation : que la continuité culturelle est une form(ul)e performative de l'identité. Inclus dans un double imaginaire, l'ange fait se rencontrer le symbolisme de l'habit, l'agentivité de *l'habitus* et la réalité de phénomènes d'habit(us) dans un corps qu'il se donne. Et, double par nature, ce corps (dé)voile et reconfigure le réel et les aspirations de ceux qui y habitent.
- 36 De l'apparence des indiens à l'apparition des archanges puis au paraître des Incas, la confrontation allégorique et imaginaire avec les peuples étrangers permet de saisir une réalité scientifique et anthropologique et de percevoir son identité comme une altération. La caractérisation du paraître repose sur un percept originel (les plumes pour les européens ; les tissus et broderies pour les indiens ; leur mélange pour les anges) servant de masque allégorique à teneur anthropologique et éthique. Par la suite, la vie propre des images finit par modeler l'e(st)hétique en un déguisement identitaire. Dans la réalité fictionnelle, les « habillés » sont autant imaginaires que réels car leur (ap)paraître se plie aux (nouvelles) lois de la physique et de l'imagination. Ainsi, l'ange baroque des Amériques est plus qu'un acteur *masqué* jouant son personnage : progressivement, l'habit bigarré qu'il s'est donné pour accomplir sa mission tend à le *déguiser* sous une altérité. De l'étrange à l'étranger puis à l'étrangement, l'extraterrestre devient l'outil vivant d'une réflexion sur la visibilité, les limites et la construction de l'identité. Et la métonymie de l'habit signale la place de l'imagination dans l'aliénation d'une identité culturelle.
- 37 Quelle que soit l'époque, l'extraterrestre comme « philosophiction du tout autre » se donne une forme pour répondre à une quête identitaire où, dans la rencontre et le tissage des cultures et des figurabilités, l'image lui façonne un corps. En aucun cas une altérité absolue mais une altérité dissolue dans les plis et replis extra-corporels, extra-culturels, extra-vagants d'un imaginaire de l'extra-terrestre. À travers son paraître et les moments de son apparition, l'(ange) extraterrestre est un patchwork. D'ailleurs, un des plus célèbres extraterrestres du xx^e siècle, Ziggy Stardust, n'est-il pas la créature née de l'hybridation d'un héritage européen avec des emprunts vestimentaires, théâtraux et gestuels d'Asie – extra-culturels – sur le corps humain du chanteur (David Bowie) alors masqué par une fiction identitaire qui tendit à le déguiser ?

NOTES

1. Dès l'Antiquité, le voyage sur la Lune figure un monde peuplé de monstres et un terrain de projection des (im)possibles. Les plus connus, *Les Histoires véritables* de Lucien et le *De facies* de Plutarque soulignent l'adaptation physiologique et culturelle au climat lunaire et la monstruosité du peuple sélénite et une caractéristique du voyage vers la Lune : une expérience onirique, un songe. Toutefois, si Lucien décrit les habitants de la Lune et leurs coutumes,

Plutarque fait de la Lune un territoire parfaitement descriptible et géographique : Frédérique AÏT-TOUATI, *Contes de la lune: essai sur la fiction et la science modernes*, Paris, Gallimard, 2011. Les antipodes accueillent les êtres non-civilisés, les « monstres » et les peuples mythiques tels les Scythes : Frank LESTRIGANT, Pierre-François MOREAU et Alexandre TARRÊTE (dir.), *L'unité du genre Humain. Race et Histoire à la Renaissance*, PUPS, Paris, Cahiers Saulnier, 2014.

2. Pamela ASKEW, « The angelic consolation of St. Francis of Assisi in Post-tridentine Italian Painting », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 32, 1969, p. 280-306 et Josephine von HENNEBERG, « Saint Francesca Romana and Guardian Angels in Baroque Art », *Religion and the Arts*, 2.4, 1998, p. 467-487.

3. Antoine MAZUREK, « The Guardian Angel : From the Natural to the Supernatural », dans Kathryn A. EDWARD (dir.), *Everyday magic in Early Modern Europe*, Farnham, Surrey, Ashgate, 2015, p. 51-69.

4. En sciences, l'ange devient le moteur *omniprésent* du cosmos et perd sa capacité à habiter l'ailleurs et répond aux « crises astronomiques » du début du xvii^e siècle (Anne A. DAVENPORT, « Baroque Fire (A Note on Early-Modern Angelology) », *Early Science and Medicine*, 14. 1/3, « Evidence and Interpretation : Studies on Early Science and Medicine in Honor of John E. Murdoch », 2009, p. 369-397) mais sert aussi d'outil de communication visionnaire chez les jésuites qui convertissent les indigènes : Luisa Elena ALCALÀ, « The image of the devout Indian : the codification of a colonial idea », dans Ilona KATZEW (dir.), *Contested visions in the Spanish colonial world : [cat. exp. : Los Angeles, LACMA, du 6 Novembre 2011 au 29 janvier 2012 et Mexico, Museo Nacional de Historia, du 6 juillet au 7 Octobre 2012]*, Los Angeles County Museum of Art, Yale University Press, 2011, p. 227-250. Enfin, du fait de l'assimilation des Amériques aux Antipodes antiques, le « sauvage » se rapproche des descriptions des peuples de la Lune par Lucien : note 1.

5. La notion d'identité soulève actuellement de nombreux débats qui ont mené à la réinterroger : Rogers BRUBAKER et Frédéric JUNQUA, « Au-delà de l'identité », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 139, sept. 2001, p. 66-85. Dès le début des Grands Voyages dans les Nouveaux Mondes, le sujet des identités (*indios, mestizos, criollos, mullatos*) est l'objet de brûlants questionnements : Ananda COHEN SUAREZ, « Making Race Visible in the Colonial Andes », dans Pamela A. PATTON (dir.), *Envisioning others : race, color, and the visual in Iberia and Latin America*, Leyde - Boston (Mass.), Brill, 2016, p. 187-212.

6. Suite à la promulgation par Paul III de la *Bulle Sublimis Deus* en 1537, les indiens sont légitimés dans leur nature spirituelle. Toutefois, pour asseoir cette réceptivité à la Foi chrétienne, les jésuites construisent un imaginaire angélique grâce auquel l'indien devient messager et visionnaire : Jaima CUADRIELLO, « Winged and imagined Indians », dans Fernando CERVANTES et Andrew REDDEN (dir.), *Angels, demons and the new world*, Cambridge, Cambridge University press, 2013, p. 211-249, p. 213-217.

7. Je prends la phénoménologie dans le sens d'Edmund HUSSERL : « méthode qui propose un retour aux choses mêmes, à leur signification, en s'en tenant non aux mots, mais aux actes où se dévoile leur présence » et sa poursuite chez Merleau-Ponty comme « une philosophie qui replace les essences dans l'existence et ne pense pas qu'on puisse comprendre l'homme et le monde autrement qu'à partir de leur « facticité ». Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménol. perception*, 1945, p. 1. (Définitions prises sur <http://www.cnrtl.fr/definition/phénoménologie>)

8. Les hommes de la Renaissance utilisent très tôt des critères culturels : Frédéric TINGUELY, « Relativisme et conscience de l'unité du genre humain », dans F. LESTRIGANT, P.-F. MOREAU et A. TARRÊTE (dir.), *L'unité du genre humain, op. cit.*, p. 23-33, p. 27.

9. Au xvi^e et au xvii^e siècle, le fonctionnement des humeurs permettait de comprendre l'action des passions sur le « paraître émotionnel » et donc les mœurs : Jacques BOS, « The rise and decline of character : humoral psychology in ancient and early modern medical theory », *History of the Human Sciences*, 22.3, p. 29-50.

10. Sur le vêtement comme signe identitaire en Europe : Ulinka RUBBLACK, *Dressing up. Cultural identity in Renaissance Europe*, Oxford University Press, New York (NY), 2010. Sur les études actuelles sur le vêtement : Gil BARTHOLEYNS, « Pour une histoire explicative du vêtement. L'historiographie, le xiii^e siècle social et le xvi^e siècle moral », dans R. C. SCHWINGES et R. SCHORTA (dir.), *Fashion and clothing in late medieval Europe*, Bâle-Riggisberg, Schwabe-Abegg-Stiftung, 2010, p. 209-230.
11. Claude Levi-Strauss cité par Tom CONLEY, « Le tatou de Montaigne » dans Keith CAMERON et Laura WILLETT (dir.), *Le visage changeant de Montaigne [Actes du Colloque tenu à l'Université d'Exeter, septembre 2000]*, Paris, H. Champion, 2003, p. 231-242, p. 241.
12. À l'époque le « déguisement » n'a ni le même sens ni le même usage que les nôtres et les pratiques du masque et du déguisement différaient : le « déguisement » était circonscrit au champ social et consistait à usurper une identité en altérant son image par le vêtement. La visibilité de la personne se pensant comme un masque social, ou *persona*, en débordant du cadre normatif, le déguisement menaçait la société. Le déguisement se distinguait des « déguisements » de cour, de Carnaval et de théâtre alors appelés « habits de masque ». Ceux-ci avaient un fonctionnement spécifique alliant l'allégorie et les mêmes normes que le masque social pour révéler l'essence du masqué. Un tournant s'amorce dans la seconde moitié du siècle et fait l'objet de ma thèse en cours. La période connaît des crises imbriquées, politique, religieuse (la Réforme, les Guerres de Religion), épistémologique et culturelle (les Grandes Découvertes), figurative (crise de l'image qui mène au Concile de Trente) qui produisent des transferts de pratiques, du politique et du religieux au champ social et moral relatif au rapport de soi à soi, réels ou métaphoriques. Reconfigurant les stratégies de l'interaction sociale, ils amorcent un nouveau régime de visibilité de l'image sociale par lequel les limites entre déguisement et masque sont redéfinies.
13. Paulette CHONÉ et Jérôme de LA GORCE, *Fastes de cour au XVII^e siècle. Costumes de Bellange et de Berain*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot, 2015 et Élisabeth CAUDE, Jérôme de LA GORCE et Béatrix SAULE (dir.), *Fêtes & divertissements à la cour : [cat. exp. Château de Versailles, 29 novembre 2016-26 mars 2017]*, Paris, Gallimard, 2016.
14. Sur l'usurpation d'identité : Valentin GROEBNER, *Who are you ? identification, deception, and surveillance in early modern Europe*, New York, Zone Books, 2007.
15. Présents dès les commentaires de Jean de Léry et André Thevet sur les Tupinamba par exemple : Jean de LÉRY, *Histoire d'un voyage fait en terre du brésil, autrement dite Amérique, avec les figures, le tout recueilli sur les lieux par Jean de Lery*, chez Antoine Chuppin, 1578, p. 928-929.
16. Plutôt que métissage, ce tissage dense et complexe ne peut être ramené à une simple récupération et christianisation de composantes culturelles préhispaniques.
17. Le « transfert culturel » est discuté par Thomas DA COSTA KAUFMANN dans « Cultural Transfer and Arts in the Americas », dans Suzanne L. STRATTON-PRUITT (dir.), *The Virgin, saints and angels : South American paintings 1600 - 1825 from the Thoma Collection*, Milan, Skira, 2006, p. 19-26.
18. Ce comportement sous influence lunaire est abordé par Pierre RAGON, « La lune et son pays : glissement, déclin et abandon du modèle cosmographique de Ptolémée, xvi^e-xviii^e siècle » dans Jean-Pierre SANCHEZ (dir.), *Dans le sillage de Colomb. L'Europe du Ponant et la découverte du Nouveau Monde (1450-1650). Actes du colloque international, Université de Rennes 2, 5, 6 et 7 mai 1992*, Rennes, PUR, 1995, p. 399-406.
19. L'ange n'est pas à proprement parler un habitant de la Lune mais il circule dans son orbite comme le prouvent les schémas médiévaux figurant le cosmos. Dans les cultures mésoaméricaines, la lune est un équivalent du Paradis dont les descriptions se rapprochent des Champs Élysées antiques : José CONTEL, « Visiones Paradisiacas : Extranos analogias entre Tlallocan y 'Paraiso Terrenal' en la *Historia general de las cosas de Nueva Espana* de Fray Bernardino de Sahagun », dans Jesús PANIAGUA PÉREZ, María Isabel VIFORCOS MARINAS (dir.), *Fray Bernardino de*

Sahagún y su tiempo : [congrés international : León y Sahagún, 1999], León, Universidad de León, Secretariado de publicaciones, Instituto Leonés de Cultura, 2000, p. 617-631. Dès l'Antiquité, la Lune est associée à la vacation de l'âme, à la mort ou aux existences intermédiaires, anges ou daimones, et ex-tasis : Luisa CAPODIECI, *Medicaea medaea : art, astres et pouvoir à la cour de Catherine de Médicis*, Genève, Droz, 2011, p. 160-168. Puis dans la littérature européenne, l'ange était associé à l'espace supraterrrestre, monde de la lune, des astres et des étoiles, précédant l'Empyrée et Dieu : Peter MARSHALL et Alexandra WALSHAM, *Angels in the early Modern World*, Cambridge University Press, 2006 et A. HALLACKER, « On angelic bodies : some philosophical discussions in the seventeenth century angels inquiry » dans Isabel IRIBARREN et Martin LENZ (dir.), *Angels in medieval philosophical inquiry*, Ashgate, 2008, p.201-214.

20. Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, p. 271-282 qui différencie la fiction théâtrale de la théâtralité rituelle.

21. Pour approfondir sur le théâtre et ses concepts aux xvi^e et xvii^e siècles : Guillaume NAVAUD, *Persona : le théâtre comme métaphore théorique de Socrate à Shakespeare*, Genève, Droz, 2011 et Emmanuelle HÉNIN, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003.

22. Sur cette notion : Louis MARIN, « Le cadre la représentation et quelques-unes de ses figures », *Le cahier du musée national d'art moderne*, 24, été 1988, p. 62-81.

23. Il s'agit du concept appelé « agentivité » : Jacques GUILHAUMOU, « Autour du concept d'agentivité », *Rives méditerranéennes*, [En ligne], 41, 2012 : l'agency ou agentivité est une « puissance d'agir qui n'est pas une volonté inhérente au sujet » mais qui permet au sujet de « se produire par sa propre action ». Elle est indissociable de son contexte ou cadre. Pour rester proche des termes de l'époque, j'utilise « puissance d'agir ».

24. C'est la thèse de Peter Szendy concernant l'extraterrestre (*Kant chez les extraterrestres*, Ed. de Minuit, Paris, 2011).

25. Par exemple dans *Histoire d'un voyage* (1575) de Jean de Léry lors de l'épisode de l'expédition en forêt et dans les gravures des récits de voyage et des livres d'habits qui insistent sur les parures de plumes.

26. Cité dans Jaima CUADRIELLO, « Winged and imagined Indians », *op. cit.*, p. 226-299. Cette comparaison est continuée par Juan de Palafox y Mendoza dans *Manual de estados y profesiones y de la naturaleza del Indio*, 1650 en les appelant angelitos bien que le jésuite précise qu'il les compare « sur les effets de la nature et non ceux de la grâce ».

27. Pour cela, les jésuites démontrent qu'ils ne pactisent pas avec le démon. Ce problème se concrétise et s'associe au programme théologico-politique des Habsbourg : Ramón MUJICA PINILLA, « Angels and demons in the conquest of Peru », dans *Angels, demons and the new world*, *op. cit.*, p. 171-210. En 1693, la promulgation du décret de Charles II actera l'éligibilité des indios aux postes d'inquisiteurs, affirmant ainsi leur capacité à prouver la pureté de leur sang et à se libérer d'un passé suspecté d'idolâtrie : Jaima CUADRIELLO, « Winged and imagined Indians », *op. cit.*

28. Intégrés dans les chœurs de chapelle, les jeunes indiens étaient éduqués tout en employant leurs facultés innées pour la louange de Dieu. Ces échanges ont été étudiés par Jonathan TRUITT, « Adopted Pedagogies : Nahua Incorporation of European Music and Theater in Colonial Mexico », *The Americas*, 66. 3, « Evangelization as Performance », Janv. 2010, p. 311- 330 et Gary TOMLINSON, *The singing of the New World : indigenous voice in the era of European contact*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

29. Aux xvi^e et xvii^e siècles, l'*habitus* est constitutif de la façon d'être de la personne et répondait aux impératifs du *decorum*. L'habit servait de signe de cet *habitus* qui garantissait le statut de la personne, comme en témoigne les recueils d'habits : Isabelle PARESIS, « Corps, apparences vestimentaires et identités en France à la Renaissance », *Apparence(s)* [En ligne], 4, 2012, URL : <http://apparences.revues.org/1229> C'est ce principe qui stimule la série des soldats de Jacob de

Gheyn : Suzanne J. WALKER, « Arms and the Man : Constructing the soldier in Jacques de Gheyn's Wapenhandelinge », *Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, 58, 2007-2008, p. 138-161. Pour une définition de l'habitus : <https://sociologie.revues.org/1200>

30. Les sermons, le théâtre et les pratiques jésuites sont pensés à cette fin. Ils emploient la « métaphore conceptuelle » qui permet de penser l'effet d'un état psychologique à travers une métaphore matérielle. Carlos-Urani MONTIEL et Shiddarta VÁSQUEZ CÒRDOBA, « The Preacher Feeds and the Sermon Soothes : Body and Metaphor in Jesuit Preaching », dans Harald E. BRAUN et Jesús PÉREZ-MAGALLÓN (dir.), *The transatlantic Hispanic Baroque : complex identities in the Atlantic world*, Farnham, Ashgate, 2014, p. 151-169.

31. Le *tilma* est un vêtement traditionnel des Amériques, se rapprochant d'une cape : William WROTH, *Sarape textiles From Historic Mexico : The Mexican sarape : a history*, St. Louis, Missouri, St. Louis Art Museum, 1999. Sur ce rapprochement iconographique : Luisa Elena ALCALÀ, « The image of the devout Indian : the codification of a colonial idea », dans Ilona KATZEW (dir.), *Contested visions in the Spanish colonial world : [cat. exp. : Los Angeles, LACMA, du 6 Novembre 2011 au 29 janvier 2012 et Mexico, Museo Nacional de Historia, du 6 juillet au 7 Octobre 2012]*, Los Angeles County Museum of Art, Yale University Press, 2011, p. 227-250.

32. Celles-ci sont reprises par les peintres locaux qui y insèrent des anges dont l'apparence va m'intéresser ultérieurement. Sur la visibilité « raciale » dans les iconographies européennes importées aux Amériques : Ananda COHEN SUAREZ, « Making Race Visible in the Colonial Andes », dans Pamela A. Patton (dir.), *Envisioning others : race, color, and the visual in Iberia and Latin America*, Leyde - Boston (Mass.), Brill, 2016, p. 187-212, surtout p. 202-205.

33. Diana FANE (dir.), *Converging cultures. Art & identity in Spanish America*, Brooklyn Museum-Phoenix art museum - LACMA, 1996 donne un bon aperçu sur les échanges culturels dans le contexte vice-régalien.

34. Pour un usage identique du masque, de la métaphore vestimentaire et du déguisement autour de la figure de Henri III, je renvoie à mon article : Julia MAILLARD, « L'Apocalypse sur le Théâtre de France : 'déguisements' politiques et performativité d'un imaginaire sous Charles IX et Henri III », *Le Verger*, bouquet X, nov. 2016.

35. Cette notion est développée par Michel de CERTEAU dans *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990².

36. Stéphanie PORRAS, « St Michael the Arcangel : spiritual, visual and material translations from Antwerp to Lima », Suzanne KARR SCHMIDT et Edward H. WOUK (dir.), *Prints in translation, 1450-1750. Image, Materiality, Spade*, Londres - New York, Routledge, 2017, p. 183-202, p. 194. Ces guerriers-faucons se retrouvèrent ainsi inclus dans la hiérarchie du Pseudo-Denys : Ramón MUJICA PINILLA, « Angels and demons in the conquest of Peru », *op. cit.*, p. 80-85.

37. Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, 1966 p. 39-52. Les 4 similitudes disent comment le monde doit « se redoubler, se réfléchir ou s'enchaîner pour que les choses puissent se ressembler ». Il en dénombre 4 sortes : la *convenientia*, l'*aemulatio*, sorte de convenance affranchie des lois du lieu, l'*analogie* où se superposent la *convenientia* et l'*aemulatio*, et la *sympathie* comme instance du Même.

38. L'angéologie vice-régale sert de branche à la cosmologie théologique et politique Habsbourg. Pour y pourvoir, l'arrivée de séries d'anges depuis Séville ou Madrid importe et entérine le culte des Sept anges apocryphes. Ce culte est encouragé par le bienheureux Amadeus du Portugal à partir du XV^e siècle mais condamné en 1644 par l'Inquisition. Ce dernier fait de l'ange un être aux imag(inair)es en flottement. Sur l'usage des anges dans la conquête spirituelle du Pérou : Ramón MUJICA PINILLA, « Angels and demons in the conquest of Peru », *op. cit.* et Eleanor Goodman, « Portraits of Empire : notes on angels and archangels in the Spanish world », dans Sarah SCHROTH (dir.), *Art in Spain and the Hispanic world : essays in honor of Jonathan Brown*, Londres - New York, Paul Holberton Publishing, 2010, p. 395-411.

39. Sur la thématique des Sept anges de l'Apocalypse, probablement issus du Livre d'Enoch : Ramón MUJICA PINILLA, *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, Lima, Fondo de cultura económica, 1992. Ce culte s'insère dans un imaginaire monarchique et eschatologique qui fait de la dynastie Habsbourg et de ses dévotions les portes vers la Rédemption et un Age d'Or. Cet imaginaire s'associe aux Sept anges autour de deux cultes : le *Corpus Christi* et l'Immaculée conception. Les 7 toiles connurent un succès sans précédent en Nouvelle Espagne et furent abondamment copiées et diffusées par des peintres européens autant qu'indigènes.
40. La série entière et ses copies sont reproduites dans Odile DELEND (dir.), *Zurbarán y su obrador : pinturas para el Nuevo Mundo, cat. exp. : Museo Municipal de Madrid, enero-marzo 1999*, Valence, Generalitat Valenciana, 1999, p. 61-67. Cette série eut une grande influence sur l'art pictural chrétien des Amériques et fut reproduite avec des variantes.
41. Felipe PEREDA, « The "Veronica" according to Zurbarán : painting as "figura" and image as "vestigio" » dans Sven DUPRÉ et Christine GÖTTLER (dir.), *Knowledge and discernment in the early modern arts*, Londres/New York, Routledge/Taylor & Francis Group, 2017, p. 125-162.
42. Sur le théâtre jésuite et ses comédiens : Ruth OLAIZOLA SANCHEZ, *Les jésuites au théâtre dans l'Espagne du Siècle d'Or : théories et pratiques, 1588-1689*, Thèse de doctorat sous la direction de Yves Hersant, Sciences du langage, Paris, EHESS, 2005 (partie III) et sur les habits de théâtre : Anne VERDIER, *Histoire et Poétique de l'habit de théâtre en France au XVII^e siècle (1606-1680)*, Vignon, Lampsaque, 2006.
43. Sur ces séries : Odile DELEND (dir.), *Zurbarán y su obrador*, p. 55-60 et Amalia DESCALZO LORENZO, « Las Santas de Zurbarán, vestidas para el cielo », dans Benito NAVARRETE PRIETO (dir.), *Santas de Zurbarán : devoción y persuasión del 3 de mayo al 20 de julio de 2013, Espacio Santa Clara de Sevilla*, Séville, Ayuntamiento de Sevilla, 2013, p. 55-71.
44. À propos de ces problèmes de figurations et de perception des anges : cf. notes 2, 4 et 18.
45. La distinction des tissus et leur perception à la Renaissance était l'objet d'une grande attention et d'une fine sensibilité : Anne HOLLANDER, *Fabric of Vision. Dress and drapery in painting [cat. exp. : Londres, National Gallery, 19 Juin 2002-8 Septembre 2002]*, Londres - New Haven (Conn.), National Gallery Company - Yale University Press, 2002 et Rembrandt Duits, *Gold brocade and Renaissance painting. A study in material culture*, The Pindar Press, Londres, 2008.
46. Ralph DEKONINCK et Annick DELFOSSE, « Sacer Horror : the Construction and Experience of the Sublime in the Jesuit Festivities of the Early Seventeenth-Century Southern Netherlands », *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 8/2, été 2016.
47. Carolyn DEAN, « War Games : Indigenous militaristic Theater in Colonial Peru », dans Ilona Katzew (dir.), *Contested visions in the Spanish colonial world : [cat. exp. : Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, du 6 Novembre 2011 au 29 janvier 2012 et Mexico, Museo Nacional de Historia, du 6 juillet au 7 Octobre 2012]*, Los Angeles County Museum of Art, Yale University Press, 2011, p. 133-150.
48. L'impact des jésuites sur la révolution théâtrale des xvi^e et xvii^e siècles fut primordial. Afin de répondre aux exigences moralisatrice de l'ordre, ce théâtre à fonction édifiante renouvela profondément les arts et techniques de la scène, insistant sur la puissance des émotions pour emporter l'assentiment du public : Ruth OLAIZOLA SANCHEZ, *Les jésuites au théâtre dans l'Espagne du Siècle d'Or : théories et pratiques, 1588-1689*, thèse de doctorat, EHESS, 2005.
49. « Historiquement, la fonction de l'utopie est celle d'une pratique discursive à la fois poétique et projective ; la pratique utopique, à un moment déterminé de l'histoire dessine ou schématise inconsciemment, par les jeux spatiaux de ses différences internes (non-congruences), les lieux (topiques) vides que les concepts de la théorie sociale rempliront à une phase ultérieure. Les jeux d'espaces que produit la pratique utopique (au double sens du terme « jeu ») constituent son mode d'être historique, la forme « esthétique » de son historicité. D'où la relation remarquable que la pratique utopique entretient avec l'idéologie : elle est une critique idéologique de l'idéologie dominante », Louis MARIN, *Utopiques : jeux d'espaces*, Ed. Minuit, Paris, 1973, p. 10-11.

50. Une compréhension qui est à prendre dans les trois sens du mot : *comprendre* intellectuellement, *comprendre* par incorporation, *comprendre* comme contenir quelque chose.

51. Inversement, en Europe, l'habit comme signe d'habitus des *Habiti* (1577) de Abraham de Bruyn est déplacé dans le recueil des *Mascarades* (1592) de Jacob De Gheyn pour servir d'accessoire de mascarade. Ce changement de cadre de l'habit de plumes qui vient caractériser un corps anonymé par le port d'un masque se double d'un tissage des apparences : visuellement, les plumes évoquent certains anges sculptés du xv^e siècle. Associé à des parures étrangères elles-mêmes rendues étranges par leur montage avec des parures et personnages masqués à l'orientale le tout pour permettre un « estrangement » du masqué, le vêtement indigène connote par son hybridité des corps étrangers à eux-mêmes, en « ex-tasis » identitaire, en rencontre avec l'ailleurs.

52. Sur les anges arquebusiers, consulter le site PESSCA sur <http://colonialart.org> qui référence les images ainsi qu'une vaste bibliographie. Entre autres : José FERNANDEZ LOPEZ, « Los angeles y los arcangeles de la Capilla de San Miguel de la Catedral de Jaén », *Laboratorio de arte*, 8, 1995 ; Julia P. HERZBERG, « Angels with Guns : Image and Interpretation » dans *Gloria in Excelsis : The Virgin and Angels in Viceregal Painting of Peru and Bolivia*, New York, 1986 ; José EMILIO BURUCÚA, « Angeles arcabuceros : Milenio, anticristo, judíos y utopías en la cultura barroca de América del Sur », *Temas medievales*, 3, 1993, p. 106-108.

53. La série est reproduite dans : Ramón Mujica Pinilla, *Ángeles apócrifos*, planches en couleur. Sur la provenance, la fonction et la fortune de cette série qui connut de nombreuses copies dont il ne subsiste que des fragments : Stéphanie PORRAS, « St Michael the Arcangel », *op. cit.*, p. 191-195 et Eleanor Goodman, « Portraits of Empire », *op. cit.*, p. 401-406.

54. Tels que les appelle Eleanor GOODMAN dans « Portraits of Empire », *op. cit.*, p. 401.

55. Possiblement dû au fait que ce thème était condamné par Rome : Eleanor GOODMAN dans « Portraits of Empire », *op. cit.*, p. 408.

56. Stéphanie PORRAS, « St Michael the Arcangel », *op. cit.*, p. 192.

57. Et encore très présent aujourd'hui. Sur l'importance des fleurs dans ces cultures : Karl A. TAUBE, « Flower Mountain : Concepts of Life, Beauty, and Paradise among the Classic Maya », *RES*, 45, 2004, p. 69-98.

58. La subversion du genre est un stratagème retrouvé dans des histoires de saintes en Nouvelle Espagne. Son travestissement devient une manière de renoncement : Stéphanie PERRIM, « Catalina de Erauso : From Anomaly to Icon », dans Francisco Javier CEVALLOS-CANAU, et alii. (dir.), *Coded encounters : writing, gender, and ethnicity in colonial Latin America*, Amherst : University of Massachusetts Press, 1994, p. 177-205. Par ailleurs, dans la poésie amérindienne, le mélange des langues sert à rendre perceptible une intégration parfaitement accomplie tout en dénonçant les excès de certains nobles cherchant par leur apparence à s'intégrer à l'élite européenne : la véritable insertion est dans la juste hybridité : Lúcia Helena S. COSTIGAN, « Colonial Literature and Social Reality in Brazil and the Viceroyalty of Peru : The Satirical Poetry of Gregório de Matos and Juan del Valle y Caviedes », dans Francisco Javier CEVALLOS-CANAU, et alii. (dir.), *Coded encounters : writing, gender, and ethnicity in colonial Latin America*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1994, p. 87-100.

59. Stéphanie PORRAS, « St Michael the Arcangel », *op. cit.* et Eleanor Goodman, « Portraits of Empire », *op. cit.*

60. Rencontre des arts et des traditions européennes (espagnoles) et indigènes, l'école de Cuzco s'ancre dans un mouvement de ressaisie d'une identité métissée : Luis Eduardo WUFFARDEN, « From apprentices to famous brushes : native artists in colonial Peru », dans Ilona Katzew (dir.), *Contested visions in the Spanish colonial world : [cat. exp. : Los Angeles, LACMA, 6 Novembre 2011 au 29 janvier 2012 et Mexico, Museo Nacional de Historia, 6 juillet au 7 Octobre 2012]*, LACMA, Yale University Press, 2011, p. 251-272.

61. Les gravures flamandes ont joué un grand rôle dans la diffusion des modèles européens : Stephanie PORRAS, « St Michael the Arcangel », *op. cit.*, Thomas WERNER et Eddy STOLS (dir.), *Un mundo sobre papel. Libros y grabados flamencos en el imperio hispanoportugués, siglos XVI-XVIII*, Louvain – La Haye, Acco, 2009 et le numéro spécial du *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 135, 2011.
62. Carolyn DEAN, « War Games : Indigenous militaristic Theater », *op. cit.*, p. 147. J'aborderai ce rapport aux célébrations de l'Immaculée Conception ultérieurement.
63. Selon Juan de ESPINOSA MEDRANO, *La Novena Maravilla*, Valladolid, 1695, 58-59 et 39-40.
64. Fernando CERVANTES, « How to see angels. The legacy of early Medicant spirituality », dans Fernando CERVANTES et Andrew REDDEN (dir.), *Angels, demons and the new world*, Cambridge, Cambridge University press, 2013, p. 69-100, p. 83 et ss.
65. L. LOCKWOOD, « Music and religion in the High Renaissance and the Reformation », dans Charles E. TRINKAUS et Hieko A. OBERMAN (dir.), *The pursuit of holiness in late Medieval and Renaissance religion : papers from the University of Michigan conference*, Leyde, Brill, 1974, p. 496-502 et A. MORELLI, « Armonia cosmica, musica humana e canto liturgico nel pensiero musicale alto-medievale », Marta CRISTIANI, Cecilia PANTI et Graziano PERILLO (dir.), *Harmonia Mundi, Musica mondana e musica celeste fra Antichità e Medioevo*, Sismel, Edizioni del Galluzzo, Micrologus Library, 19, 2007, p. 145-166.
66. Sur le chant : Jonathan TRUITT, « Adopted Pedagogies : Nahua Incorporation », *op. cit.*
67. Il suffit d'évoquer le chapitre « De la Coustume et de ne Changer Aisément une Loy Receue » des *Essais* de Montaigne, Livre I, chap. 23. Et ces réflexions se poursuivent au xvii^e siècle.
68. Louis MARIN, *Utopiques : jeux d'espaces*, Ed. Minuit, Paris, 1973, p. 10-11.
69. Un principe identique est mis en place autour des paysans néerlandais, parfois représentés comme des « monstres » comme l'a étudié Stéphanie PORRAS, « Rural memory, pagan idolatry : Pieter Breugel's peasant shrines », *Art history*, 34.3, 2011, p. 486-509.
70. Bien que se déroulant uniquement sur le plan de la pratique, ce processus est identique à l'effet marginal de l'image d'une pratique rituelle quand associée à un texte et étudié par Nancy Freeman REGALADO, « Masques réels dans le monde de l'imaginaire. Le rite et l'écrit dans le charivari du Roman de Fauvel, Ms. B.N. FR. 146 » dans Marie-Louise OLLIER (dir.), *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Paris-Montréal, Vrin - Presses de l'Université de Montréal, « Études médiévales », 1988, p. 111-126, p. 124-126.
71. Comme l'a montré Stéphanie PORRAS concernant la pérennité de l'Archange saint Michel par Martin de Vos dans les Amériques, le fonctionnement viral de sa diffusion contamine et mute selon le cadre de son appropriation : Stéphanie Porras, « Going viral ? Maerten de Vos's St. Michael the Archangel », *Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, 66, 2016, p. 54-79. Cette question préoccupait également les européens concernant la langue et des effets du « partage » de pratiques, dont la danse et le chant, menant à l'excommunication des jésuites au xviii^e siècle, Rogério BUDASZ, « Of Cannibals and the Recycling of Otherness », *Music and Letters*, 87.1, Janv. 2006, p. 1-15 et Fernando CERVANTES, « How to see angels », *op. cit.*, p. 79. Ce procédé visait autant à incorporer les autochtones, qu'à les convertir en « guerriers angéliques » (plutôt que des anges guerriers) combattant les fondateurs de la religion andine identifiés aux démons ou anges rebelles. Ainsi, selon le *Sermones de los Misterios de Nuestra Santa Fe Católica* (Lima 1648) de Fernando de Avendano, les Incas ne connaissaient pas les anges, seulement les démons appelés Çupai : Ramón MUJICA PINILLA, « Angels and demons in the conquest of Peru », *op. cit.*, cité p. 188.
72. Anne A. DAVENPORT, « Baroque Fire », *op. cit.*
73. L'ornement fonctionne comme un flux qui répand une présence autour du porteur : Spyros PAPAPETROS, « Warburg, lecteur de Semper, ornement, parure et analogie cosmique », *Images Re-vues*, HS4, 2013, <http://imagesrevues.revues.org/2862>

74. À cela s'ajoute le contournement de l'interdit de Philippe IV concernant le port de dorures et argents sur les habits des nobles, ornements par ailleurs autorisés aux militaires, preuve de l'adaptabilité des règlements à leur cadre agentif : Ramón MUJICA PINILLA, « Angels and demons in the conquest of Peru », *op. cit.*, p. 185.

75. Elle participa à forger le mythe de la mystification de l'indigène par le conquistador, pris à tort pour un guerrier-faucon, messenger de la colère d'Ylappa : Odile DELENDIA (dir.), *Zurbarán y su obrador: pinturas para el Nuevo Mundo, cat. exp.: Museo Municipal de Madrid, enero-marzo 1999*], Valence, Generalitat Valenciana, 1999 et sur la mystification autour de l'arrivée des Conquistadors : Ilona KATZEW, « 'Remedo de la Ya Muerta América': The construction of festive rites in colonial Mexico », dans Ilona Katzew (dir.), *Contested visions in the Spanish colonial world: [cat. exp.: Los Angeles, LACMA, 6 Novembre 2011 au 29 janvier 2012 et Mexico, Museo Nacional de Historia, 6 juillet au 7 Octobre 2012]*, LACMA, Yale University Press, 2011, p. 151-176.

76. Un exemple se lit dans l'habit-montagne englobant et formant le corps de la Vierge Pachamama : Carol Damian, « The Virgin of the Andes : Inka Queen and Christian Goddess », dans Kellen Kee McIntyre et Richard E. Phillips (dir.), *Woman and art in early modern Latin America*, Leyde - Boston, Brill, 2007, p. 73-98. Cela explique que ce ne soient pas les ailes des anges arquebusiers qui sont valorisées alors que d'autres œuvres montrent une grande dextérité dans la simulation des plumes des turbans, dont les couleurs « maniéristes » donnent un effet de plumes, véritable mélange de cultures visuelle et figurative.

77. C'est le cas des plumes étudiées par Alessandra Russo dans « *Plumes of Sacrifice Transformations in Sixteenth-Century Mexican Feather Art* », *RES*, 42, Automne 2002, p. 226-250.

78. Entendue comme une performativité en acte, et pas seulement discursive : Laura Weigert, « Performance », *Studies in Iconography*, 33, « Special Issue Medieval Art History Today—Critical Terms », 2012, p. 61-72.

79. Les sarape du Mexique fonctionnent sur ce principe : William Wroth, *Sarape textiles, op. cit.*, p. 31-33.

80. Une substitution étonnante se trouve dans un portrait de l'infante Marie Thérèse d'Espagne, futur reine de France (<https://fr.pinterest.com/pin/269653096422080450>): en costume de chasse avec un fusil et un chien, elle remplace l'ange devant un buisson identique à celui des **fig.6**. Je n'ai pas pu me renseigner plus avant sur la datation, la localisation et l'historique de ce tableau mais à une époque où les idéologies monarchiques se construisent sur le modèle sémiotique de l'identité du signe et du référent, la reprise du modèle par les peintres péruviens semble confirmer que les anges arquebusiers fonctionnent comme des portraits au travers desquels revendiquer une identité dont la construction ne peut se faire que dans un rapport de specularité théâtralisée avec l'autre et dont le tableau est l'interface-miroir. D'autant que ce modèle sert aussi à des représentations de saint comme un saint François de 1675 (Peyton Wright Gallery (<http://peytonwright.com/modern/artwork/san-antonio-con-nino-5>)). Sur l'iconographie du portrait en costume de chasse : Claude d'Anthenaise, *Portraits en costume de chasse*, Paris, Maison de la chasse et de la nature, 2010.

81. Cité par Jaima Cuadriello, « Winged and imagined Indians », *op. cit.*, p. 231. Ma traduction. Et les européens l'acceptent comme transposition symbolique de l'environnement auditif du Paradis et des anges-oiseaux : Sławomira Żerańska-Kominek, « Bird-Like Angels Making Music in Mary's Garden : Gentile da Fabriano's Madonna and Child with Saints », *Music in Art*, 37. 1/2, Printemps -Été 2012), p. 177-190.

82. Sur cette toile avec bibliographie : figure 9 dans Suzanne L. Stratton-Pruitt (dir.), *The Virgin, saints and angels, op. cit.*

83. « Jeu » dans le double sens de ludique et d'écart où se joue l'équivoque de la construction du sens comme l'a analysé Louis Marin dans *Utopiques: jeux d'espaces, op.cit.*, p. 30-35 et p. 96-98. Ainsi, la pratique utopique comme « art des systèmes » est une architectonique, une « organisation de l'espace comme texte et discours construit comme espace ; mais elle est

produite par la pratique utopique qui s'y révèle et s'y cache sous la forme d'un jeu de lignes à déchiffrer ; jeux d'espace dans lesquels le temps se résume, s'accomplit et s'abolit, mais jeux de lettres aussi, *jeux de signifiants* dans le système du texte : utopie – pratique utopique – utopique(s) : jeux d'espace », p. 25.

84. La proximité de leurs habits et la dimension de reconquête militaire à travers une guerre simulée sont notées par Carolyn Dean dans « War Games : Indigenous militaristic Theater », *op. cit.*, p. 147.

85. Ces dessinateurs sont français mais les arts du spectacle circulaient entre les cours européennes. Un aperçu récent sur l'esthétique des fêtes à la cour de France : Élisabeth Caude Jérôme de La Gorce et Béatrix Saule (dir.), *Fêtes & divertissements à la cour*, *op. cit.* Pour des analyses de costumes et de ballets, l'ouvrage très riche : Valeria de Lucca (dir.), *Fashioning Opera and Musical Theatre : Stage Costumes in Europe from the Late Renaissance to 1900*, Venise, Fondazione Giorgio Cini Onlus, 2014 (en ligne) notamment pour des rapprochements avec des costumes par Gissey.

86. Concernant ce phénomène : Kathryn Norberg et Sandra Rosenbaum (dir.), *Fashion prints in the Age of Louis XIV. Interpreting the Art of Elegance*, Lubbock (Tex.), Texas Tech Univ. Press, 2014.

87. Concernant la bataille des types « nationaux » : Véronique Meyer, « Spanish Dress in French Engravings from 1630 to 1715 : between Satire and Reality » dans José Luis Colomer et Amalia Descalzo (dir.), *Spanish fashion at the courts of early modern*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014 (vol. II), p. 341-361. S'y ajoute la taille ceinturée détail « exotique » qui apparaît dans les représentations de nobles hongrois et le costume traditionnel indigène : Lilla Tompos, « Spanish Fashion in the Clothing of the Hungarian Nobility in the Sixteenth and Seventeenth Centuries » dans José Luis Colomer et Amalia Descalzo (dir.), *op. cit.*, p. 195-211. Par ailleurs, un tel accoutrement était réservé au Roi d'Espagne ou aux grands officiers. C'est le cas du *Portrait de Philippe IV dit à Fraga* par Vélasquez (1644, Frick Collection, New-York) qui représente le souverain lors d'une visite de ses troupes. Hors de ces occasions, le vêtement espagnol ne connaît pas de tels écarts. Enfin, la mode française au XVII^e siècle fut très influente. Elle traverse les océans pour influencer également les habits des colons espagnols comme on le voit sur le tableau *Le mariage de doña Beatriz Clara Coya et don Martín García de Loyola, et de Ana María, avec don Juan Enriquez de Borja* à l'Eglise de la Compañía, Cuzco. Si ce ne sont pas des anges, ce sont des individus à la culture métissée.

88. Le couvre-chef codifiait la personne et son agir : Tiphaine Gaumy, *Le chapeau à Paris. Couvre-chefs, économie et société, des Guerres de Religion au Grand Siècle (1550-1660)*, thèse sous la direction de M. Olivier Poncet, Ecole des Chartes, 2014.

89. « Noblemen of God, his great grandees », cité p. 90 dans Fernando Cervantes, « How to see angels », *op. cit.*

90. Sur la couleur : Araceli Guillaume-Alonso et Yves Germain (dir.), *Les couleurs dans l'Espagne du siècle d'or. Ecriture et symbolique*, Paris, PUPS, 2012, notamment Agustín de la Granja, « Verde, rojo y amarillo : el arco celestial de tres colores ».

91. Ces trois couleurs sont omniprésentes dans les représentations de plumes (couronnes, panache, etc.) dans l'art américain et sont partagées par les personnages sacrés et les indigènes. Par exemple, *l'Apparition de la Vierge de Caima* (Anonyme, Arequipa 18^e siècle, Pérou, Huile sur toile, Collection Priet-Gaudibert, Le Mans).

92. Ce mécanisme reposant sur les phénomènes « des modes » (voir Kathryn Norberg et Sandra Rosenbaum (dir.), *Fashion prints*, *op. cit.* p. 106-108) transpose visuellement des données chrétiennes, l'impossibilité de regarder Dieu et les anges comme intermédiaires divins, et qu'on retrouve dans la poésie Nahuatl par exemple : « His glance was like a flash of lightning. Indeed it blinded one. The sentinels in terror fainted away, swooned away, when they saw the angel », Fernando Cervantes, « How to see angels », *op. cit.*, cité p. 90.

93. Les automates font l'objet d'un fort engouement aux XVI^e et XVII^e siècles. Ce principe d'obédience aristotélicienne vise à produire des corps se mouvant par eux-mêmes : Alexander Marr, « Gentille curiosité : Wonder-working and the culture of automata in the Late Renaissance », dans R. J. W. Evans et Alexander Marr (dir.), *Curiosity and wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Aldershot, Ashgate, 2006, p. 149-170.
94. Sur la ressemblance : Giovanni Careri, *La torpeur des Ancêtres. Juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine*, Paris, Ed. EHESS, 2013, p. 21-29.
95. La présence du Diable n'est pas anéantie : au contraire, le statu quo avec les incas étant brisé, le Diable redouble ses illusions ce qui légitime l'ingérence permanente espagnole grâce au Vice-Royaume. Voir Ramón Mujica Pinilla, « Angels and demons in the conquest of Peru », *op. cit.*, p. 195.
96. Ramón Mujica Pinilla, « Angels and demons in the conquest of Peru », *op. cit.*, p. 195-210 et Ramón Mujica Pinilla, « Hell in the Andes : the Last Judgment in the arts of viceregal Peru », dans Ilona Katzew (dir.), *Contested visions in the Spanish colonial world : [cat. exp. : Los Angeles, LACMA, 6 Novembre 2011 au 29 janvier 2012 et Mexico, Museo Nacional de Historia, 6 juillet au 7 Octobre 2012]*, LACMA, Yale University Press, 2011, p. 177-202.
97. Pour une analyse mytho-poétique et ethno-historique de ces guerriers ailés pré-hispaniques : Ramón Mujica Pinilla, « El sermon a los aves : O el culto a los angeles de la conquista » dans Ricardo Estabridis Cardenas (dir.), *Las plumas del sol y los angeles de la Conquista*, Lima, Fondo por Recuperacion del Patrimonio Cultural de la Nacion, 1993, p. 57-68.
98. Je m'inspire de Sabine Du Crest qui a défini des objets-frontières. Le concept « d'objet-frontière » concerne « ces objets nés de l'exogénèse, c'est-à-dire du contact avec des matériaux, des techniques, des formes, des connaissances ou des objets venus des antipodes, et qui continuent le lien entre Nous et les Autres depuis le 16^e siècle où la connaissance des quatre continents est acquise ». « À travers l'étude des usages de tels objets l'histoire même de la construction de l'identité européenne par le dialogue avec les Autres peut être saisie » car « 'l'objet-frontière' est conçu comme un concentrateur de relations complexes qui seront étudiées à partir d'un faisceau de cas sélectionnés. ». Présentation sur : <http://exogeneses.hypotheses.org/presentation>
99. Analysé par Carolyn DEAN, « War Games : Indigenous militaristic Theater », *op. cit.* et *ibid.*, *Inka Bodies and the Body of Christ : Corpus Christi in Colonial Cuzco*, Peru, Durham [N.C.], Duke University Press, 1999.
100. Sur les fêtes européennes : J. R. MULRYNE and Elizabeth GOLDRING (dir.), *Court festivals of the European Renaissance : art, politics and performance*, Aldershot - Burlington, VT, Ashgate, 2002.
101. Luisa Elena ALCALÀ, « The image of the devout Indian », *op. cit.*, p. 233-240.
102. Un même type de fictions se retrouve en peinture : Suzanne L. STRATTON-PRUITT, « The King in Cuzco. Bishop Mollinedo's Portraits of Charles II » dans Sarah SCHROTH (dir.), *Art in Spain and the Hispanic world : essays in honor of Jonathan Brown*, Londres - New York, Paul Holberton Publishing, 2010, p. 305-322.
103. Au quotidien, les indigènes portaient des habits européens ou « traditionnels », du *tilma* au *sarape* voire de simples guenilles selon leur statut. Voir William WROTH, *Sarape textiles*, *op. cit.* et Elena J. PHIPPS, « Textiles as Cultural Memory : Andeans Garments in the Colonial Period », dans Diana FANE (dir.), *op. cit.*, p. 144-156.
104. Ramón Mujica Pinilla y voit des portraits de jeunes de la noblesse incas, ce qui est peu convaincant. Dans *Inka Bodies* (chap. 4, 5 et 6), Carolyn Dean analyse le rôle de cette couronne dans les portraits de la noblesse Inca. Celle-ci cherchait alors à être incluse dans la Communauté chrétienne. Seuls autorisés à participer à la procession, les nobles Incas y arborent le *maskapaycha*. À l'origine, cette couronne était un signe d'autorité divine, elle devient un signe d'assimilation. Lors des fêtes et processions publiques, l'habit devenait une performance

identitaire par la conversion rituelle des ancêtres. De même, à Lima, le jour de la saint Michel (le 29 septembre), les Indiens se « déguisaient » en indiens en portant leurs robes et des armes. Cette tradition fut close en 1750 quand l'une des fêtes dégénéra en rébellion armée, Ramón MUJICA PINILLA, « Angels and demons in the conquest of Peru », *op. cit.*, p. 210.

105. Les portraits et l'image du souverain circulaient abondamment afin d'assurer une présence qui légitimait et matérialisait un pouvoir sur le territoire. Ce mécanisme de l'Entrée et de la présence est analysé dans Eleanor GOODMAN, « Portraits of Empire », *op. cit.* Le rapprochement avec De Gheyn est repris sans le questionner par tous les auteurs. Sur les gravures de De Gheyn comme compilations d'habitudes gestuelles du bon soldat : Suzanne J. WALKER, « Arms and the Man: Constructing the soldier in Jacques de Gheyn's Wapenhandelinge », *Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, 58, 2007-2008, p. 138-161.

106. Ces phénomènes se perpétuent dans les cérémonies mésoaméricaines actuelles où le masque est un « vide d'une identité » à fonction thaumaturgique fonctionnant par des artifices de présentification : Ernest-Theodore KIRBY, « Masques de méso-Amérique. La transformation homme/animal », dans Odette ASLAN et Denis BABLET (dir.), *Le Masque : du rite au théâtre : [table ronde internationale, CNRS, 2-4 décembre 1981 et 28-30 avril 1982, Paris, Éd. du C.N.R.S., 1985, p. 41-50.*

107. Le terme est employé par Carolyne Dean dans *Inka Bodies*, *op. cit.*

108. Les jésuites eurent un fort impact sur ces cultures. Entre autres, ils inculquèrent aux jeunes un rapport « européen » à l'image ainsi qu'un rapport à leur image en tant que « noble », notion jusque là étrangère à ces populations : Luisa Elena ALCALÀ, « The image of the devout Indian », *op. cit.* et Thomas B. F. CUMMINS, « The indulgent image : prints in the New World », dans Ilona KATZEW (dir.), *Contested visions*, *op. cit.*, p. 203-226.

109. « Puisse-t-il que j'entende joyeusement les cris des anges quand ils appelleront à eux mon esprit, mon âme. Ils diront... Viens, réjouis-toi avec nous ! », *Doctrina christiana en lengua mexicana* (1553), cité dans Fernando CERVANTES, « How to see angels », *op. cit.*, p. 89, ma traduction. Les jésuites enseignaient aux natifs à prier les anges avec une « intimité confiante » dont les poésies Nahuatl se faisaient ensuite l'écho.

110. Comme l'a montré Frédérique Aït-Touati, les récits de voyage sur la Lune dans la première moitié du xvii^e siècle sont des outils de démonstration de la validité des théories astronomiques et scientifiques. Se détachant de l'emprise des spéculations scolastiques et dépassant les limitations du réel observable, la fiction littéraire substitue une nouvelle image mentale du cosmos à l'ancienne : Frédérique AÏT-TOUATI, « La découverte d'un autre monde : fiction et théorie dans les œuvres de John Wilkins et de Francis Godwin », *Etudes Epistémè*, 7, printemps 2005, p. 15-31 et pour une analyse plus détaillée : Frédérique AÏT-TOUATI, *Contes de la lune : essai sur la fiction et la science modernes*, Paris, Gallimard, 2011, chapitre 2 et 3.

111. La traduction du titre serait un voyage dans (« in ») la Lune. Cet épisode s'insère dans une série d'errances de l'Espagne à la Chine : Sarah HUTTON, « The Man in the Moone and the New Astronomy : Godwin, Gilbert, Kepler », *Etudes Epistémè*, 7 (printemps 2005), p. 3-13, p. 4.

112. Ce statut à la fois extraterrestre et infra-terrestre est introduit dès le commencement du récit qui est présenté comme la traduction en anglais de la « fiction pleine de jugement » d'un espagnol.

113. A. HALLACKER, « On angelic bodies », *op. cit.*

114. Cette situation se déduit de la similitude avec le passage sur l'Ayre de *The Anatomy of Melancholy* de Burton (1621), où l'accès au ciel passe par le corps aérien des démons, noté par William POOLE, « The Origins of Francis Godwin's The Man in the Moone (1638) », *Philological Quarterly*, 2005, 84.2, p. 189-210, p. 198.

115. Sur les mécanismes d'illusion par la phantasia : Claudia Swan, *Art, science and witchcraft in early modern Holland : Jacques de Gheyn II, 1565-1629*, Cambridge, Cambridge university press, 2005, partie II, chapitre 6. Godwin compare explicitement à Terre à la Lune quand il écrit « as it were

masked it selfe with a kind of brightnesse like another Moone » : la Terre se substitue à la Lune grâce à la médiation angélique et inverse les identités grâce à la fiction : Frédérique AÏT-TOUATI, *Fictions of the cosmos : science and literature in the seventeenth century*, Chicago – Londres, University of Chicago Press, 2011, cité p. 50.

116. La pratique de vêtir des statues de la Vierge de Guadalupe et de l'Enfant Jésus étaient et restent très présentes dans les Amériques : Carol DAMIAN, « The Virgin of the Andes », *op. cit.*, p. 81-85. Pour approfondir : Lidia BORTOLOTTI (dir.), *Vestire il Sacro, percorsi di conoscenza, restauro e tutela di Madonne, Bambini e Santi abbigliati*, Bologne, Istituto per i Beni Artistici, Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna, 2011.

117. Les chars-automates stimulent beaucoup les ingénieurs de l'époque qui les mettent au service des puissants lors des fêtes : Monica KURZEL-RUNTSCHNER, « The throne on wheels : carriage and sleigh rides in the Baroque Era », dans Monica KURZEL-RUNTSCHNER (dir.), *Habsburg splendor, masterpieces from Vienna's imperial collections at the Kunsthistorisches Museum*, New Heaven, Yale Univ. Press, 2015, p. 57-83 et Paolo GALLUZZI, « Art and artifice in the depiction of Renaissance machines » dans Wolfgang LEFÈVRE (dir.), *The power of images in early modern science*, Bâle, Birkhäuser, 2003, p. 47-68. Sur les machines en général : Jonathan SAWDAY, *Engines of the imagination : Renaissance culture and the rise of the machine*, Londres, Routledge, 2007.

118. Plus particulièrement, il s'approche d'une gravure par José CAUDI, « Char processionnel de la Guilde des tailleurs », publié en 1663 par Valdas : Hiroshige OKADA, « Inverted Exoticism ? Monkeys, Parrots, and Mermaids in Andean Colonial Art », dans Suzanne L. STRATTON-PRUITT (dir.), *op. cit.*, p. 67-80, p. 76-78. Pour plus de détails : Carolyn DEAN, *Inka Bodies*, *op. cit.*, p. 81-93.

119. Lorenzo Pericolo utilise cette notion reprise à Michel FOUCAULT dans « Heterotopia in the Renaissance : modern hybrids as antiques in Bramante, Cima da Conegliano, and the 'Hypnerotomachia Poliphili' », *The Getty research journal*, 1, 2009, p. 1-16. Les « hétérotopies » sont des lieux « qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture, sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes des lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables » : délibérément ambivalents.

120. Cette assimilation de la Lune à un lieu de béatitude lié au songes se trouve dès les Histoires Vraies de Lucien avec au livre B, l'Île des Songes comme lieu de vie des bienheureux.

121. Carolyn DEAN, « War Games : Indigenous militaristic Theater », *op. cit.*, p. 148-149.

122. Brunella Eruli développe cet effet particulier aux automates à servir d'espace de transitions. Ces objets enracinés sur la scène et dans l'action « n'existent que dans notre désir de voir - par leur truchement - autre chose. Ce jeu de reflet crée tout autant qu'il révèle des continuités troublantes : acteurs et spectateur se dédoublent et entraînent les spectateur dans une même mise en abyme qui efface toute distinction sécurisante entre le théâtre et la vie », p. 212. Brunella ERULI, « Masques, acteurs, marionnettes : objets 'transitionnels' », dans Odette ASLAN et Denis BABLET (dir.), *Le Masque*, *op. cit.*, p. 209-219.

123. Sur le figural et son rôle dans l'établissement du temps différé de l'énonciation et sa performativité : Xavier VERT, « Force de conversion : Moïse à San Pietro in Vincoli », dans Luca ACQUARELLI (dir.), *Au prisme du figural : le sens des images entre forme et force*, Rennes, PU de Rennes, 2015, p. 43-68.

RÉSUMÉS

Dès le xvi^e siècle, sur le théâtre des Amériques, l'aliénation des ethnies locales opère sous les masques européens, culturels et religieux, dont une part de la puissance d'agir repose sur la perception de l'apparence (vestimentaire). Pour en analyser les dispositifs représentatifs, je considérerais l'ange baroque des xvii^e et xviii^e siècles - en tant qu'apparition de l'Autre (re)vêtu - comme un équivalent à « l'extraterrestre », pour postuler que ce trait le détermine dans et par son paraître comme un agent aliénant voire aliéné dans des (en)quêtes identitaires visant à (re)former et (se) conformer à une identité altérée. L'approche sémiotique conjointe de peintures des Sept Archanges et de processions religieuses et de phénomènes socio-religieux permettra de dévoiler les jeux des transferts entre les systèmes vestimentaire et culturel par lesquels les imagin(air)es de l'identité furent culturellement envahis par ce référent extraterrestre. Entrelaçant les mécanismes de l'image, de l'Histoire et de la « théâtralité », en agissant sur trois plans - corporel, culturel et imaginaire, (l'habit de) l'ange « extraterrestre » confectionna ainsi un cadre conforme où (se re)présenter (sous) le masque d'une image vestimentaire pour réinvestir l'indien d'une identité grâce à un déguisement.

From the 16th century, the Americas were the stage where local ethnic groups were made « alien to themselves » through religious and cultural European masks. Their agency (or « puissance d'agir ») relied in part on the perception of the (fashioned) appearance. In this article, I analyse its representative systems. Because the European Other is (dressed in) his apparition, I consider the baroque angel of the 17th and 18th centuries as an equivalent for the « Alien ». I argue that by this feature, he appears as an alienating agent, or even an alienated agent of and in this search for identity in which the extraterrestrial referent might act as a means to model the identity as and by an alteration. Through the semiotic analysis of socio-religious phenomena and paintings of the Seven Archangels and of scenes of religious processions, I identify frames that operated the agentive transfers between European and Indian clothing and cultural systems, and that on three levels – corporeal, cultural and imaginary. Thus I demonstrate that invading the image and imagination of the identity through culture, by interweaving the mechanisms of images, History and theatricality, (the habit of) the « alien » angel designed a well-formed frame where one (is re)presented (under) the mask of an altered clothing so that the indian dresses his self with an unalienated and quasi-disguising identity.

INDEX

Keywords : Angels, mask and disguise, cultural transfers, clothing culture (mode), extraterrestrial, perception, ritual theatricality, analogy, frame, Corpus Christi

Mots-clés : Anges, masque et déguisement, transferts culturels, culture vestimentaire (mode), extraterrestre, perception, théâtralité rituelle, analogie, cadre, Corpus Christi

AUTEUR

JULIA MAILLARD

Après un master recherche à Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Julia Maillard travaille à une thèse entamée depuis 2015 à l'EHESS sous la direction de Giovanni Careri. Sa recherche porte sur la mutation que subissent les arts du masque et du déguisement à partir de la moitié du xvi^e et son

impact sur la perception de la subjectivité et la visibilité de l'image sociale. Pour renouveler l'approche de cet objet hybride, elle croise analyses théorique et matérielle. Ses communications en 2017 à Toulouse (février) et au Congrès du RSA à Chicago (avril) et à Urbino (septembre) ont porté respectivement sur les effets de la perception des matériaux sur le masque/é et sur le masque comme cadre. Elle travaille actuellement à la mise en place d'un projet qui permettrait la visualisation du masque en mouvement dans son environnement pour mieux en comprendre les phénomènes.