L'art des vice-royautés ibériques : une perspective mondiale

Art in the Iberian viceroyalties: a global perspective

Esteban García Brosseau

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/5828>

DOI : 10.4000/perspective.5828

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 juillet 2015

Pagination : 169-176

ISBN : 978-2-917902-26-4

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Esteban García Brosseau, « L'art des vice-royautés ibériques : une perspective mondiale », *Perspective* [En ligne], 1 | 2015, mis en ligne le 31 janvier 2017, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/5828> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.5828>

L'art des vice-royautés ibériques : une perspective mondiale

Esteban García Brosseau

– BLEICHMAR, 2012 : Daniela Bleichmar, *Visible Empire: Botanical Expeditions and Visual Culture in the Hispanic Enlightenment*, Chicago, The University of Chicago Press, 2012. 286 p., 2 fig. en n. et b., 99 fig. en coul. ISBN : 978-0-22605-853-5 ; \$60.

– DÍAZ CAYEROS, 2012 : Patricia Díaz Cayeros, *Ornamentación y ceremonia: cuerpo, jardín y misterio en el coro de la catedral de Puebla*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de investigaciones Estéticas, 2012. 480 p., fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 978-6-07023-963-2 ; \$27.

– RUSSO, 2013 : Alessandra Russo, *L'Image intraduisible : une histoire métisse des arts en Nouvelle-Espagne (1500-1600)*, Dijon, Les presses du réel, 2013. 496 p. ISBN : 978-2-84066-523-6 ; 30 €.

– WINDUS, CRAILSHEIM, 2013 : Astrid Windus, Eberhard Crailsheim éd., *Image—Object—Performance: Mediality and Communication in Cultural Contact Zones of Colonial Latin America and the Philippines*, (Cultural Encounters and the Discourses of Scholarship, V), Munster/New York, Waxmann, 2013. 264 p., fig. en n. et b. ISBN : 978-3-8309-2929-1 ; 38 €.

Aux frontières de l'histoire de l'art traditionnelle

La première tâche que se donnent les auteurs de *Image—Object—Performance: Mediality and Communication in Cultural Contact Zones of Colonial Latin America and the Philippines* (WINDUS, CRAILSHEIM, 2013) est de définir la nature des rapports que les arts dits coloniaux de l'Amérique et de l'Asie ibériques entretinrent entre eux, entre les populations indigènes qui ont eu à les assimiler et avec l'Europe elle-même. Pour ce faire, ils se réclament, dès l'introduction, de la théorie postcoloniale, en faisant appel à la notion de « zones de contact »¹ développée par Mary Louise Pratt, de même qu'à la pensée de Walter Mignolo, un auteur qui, de près ou de loin, se trouve lié au groupe latino-américain des *Subaltern Studies*. Il s'ensuit que le principal dessein de cet ouvrage est de dépasser les récits qui ont traditionnellement pris pour centre l'Europe et l'Amérique du Nord en s'attachant exclusivement, pour cela, aux manifestations artistiques de diverses régions qui se trouvèrent

toutes sous le pouvoir de la Couronne espagnole ou portugaise du XVI^e siècle au début du XIX^e siècle, comme les Philippines, la Bolivie, le Pérou, le Mexique ou le Brésil. Cet objectif correspond par ailleurs, dans une certaine mesure, aux visées de Daniela Bleichmar et d'Alessandra Russo (BLEICHMAR, 2012 ; RUSSO, 2013).

Or, c'est non seulement du point de vue géographique que cette perspective partagée se détache d'une histoire de l'art traditionnelle, parce que centrée sur l'Europe et les États-Unis, mais également parce qu'elle privilégie l'analyse d'un certain nombre d'objets et de réalités généralement négligés, parmi lesquels les artefacts comme la croix de Carabuco en Bolivie, les images populaires dépeignant les coutumes des Chinois aux Philippines et les sceaux de cloches (WINDUS, CRAILSHEIM, 2013) ; les mosaïques de plumes, les cartes géographiques et les graffitis (RUSSO, 2013) ; les planches botaniques (BLEICHMAR, 2012) ; mais également les cérémonies religieuses, comme les processions de la célébration de la conversion au catholicisme du sultan Azim ud-Din à Manille (WINDUS, CRAILSHEIM, 2013) ; ou encore les rituels liés au chœur de la cathédrale de Puebla au Mexique (DÍAZ CAYEROS, 2012). En effet, d'une façon ou d'une autre, tant Russo et Bleichmar que Díaz Cayeros contribuent à élargir le champ visuel par rapport à celui qu'offre l'histoire de l'art canonique, à l'instar des auteurs de *Image—Object—Performance*, en recourant aux notions de « matérialité », de « communication » et de « médialité ».

C'est, par exemple, à ce genre de méthodologies qu'adhère Bleichmar dans *Visible Empire: Botanical Expeditions & Visual Culture in the Hispanic Enlightenment* lorsque, dans son travail d'historienne des sciences, elle prend l'image pour sujet principal de son ouvrage, comme le démontrent les nombreuses illustrations en couleur dont elle l'accompagne. En effet, en prenant comme point de départ de son analyse les douze mille planches botaniques qui furent produites entre 1770 et le tout début du XIX^e siècle dans l'empire espagnol pendant les règnes de Charles III (1759-1788) et de Charles IV (1759-1808)², Bleichmar s'occupe non seulement d'un type de représentation qui n'entre pas dans le champ d'intérêt de l'histoire de l'art traditionnelle, mais elle dirige son attention vers l'Espagne des Lumières,

ce qui est, en soi, peu habituel concernant l'histoire des sciences européennes. Si, pour ce faire, elle étend son champ de recherche jusqu'aux frontières mêmes de l'empire ibérique – aux Philippines – son regard se pose plus attentivement au nord de l'Amérique du Sud dans la vice-royauté de la Nouvelle-Grenade, sur l'entreprise naturaliste de José Celestino Mutis, qui préféra, pour faire exécuter ses planches botaniques, les artistes non académiques des Amériques à ceux de l'Académie royale de San Fernando à Madrid, ou même à ceux de l'Académie royale de San Carlos à Mexico.

À l'inverse, le livre de Díaz Cayeros, *Ornamentación y ceremonia: Cuerpo, jardín y misterio en el coro de la catedral de Puebla*, peut au premier abord sembler fort éloigné d'un projet comme celui de *Image—Object—Performance*, notamment parce qu'il ne partage pas l'intention de mettre en relief les apports indigènes aux arts des vice-royautés ibériques – ce qui est clairement le cas de ce dernier ouvrage. Cependant, en refusant de limiter son étude des stalles de la cathédrale de Puebla à un point de vue stylistique et formel pour se livrer à une analyse de leur mécanique symbolique à l'intérieur de la société hautement stratifiée de la Nouvelle-Espagne au début du XVIII^e siècle, l'étude de Díaz Cayeros fait en réalité écho au projet de *Image—Object—Performance*, puisque ce dernier s'occupe avant tout de la signification sociale de l'art colonial.

Originalité et résistance

C'est évidemment une démarche parallèle qu'entreprend Alessandra Russo dans son livre *L'Image intraduisible : une histoire métisse des arts en Nouvelle-Espagne (1500-1600)* puisque l'art des plumassiers, les cartes géographiques et les graffitis, qui forment le triptyque par lequel cette auteure articule son ouvrage, sont autant de catégories artistiques qui se trouvent elles-mêmes « aux frontières des histoires de l'art » (RUSSO, 2013 ; fig. 1). Et cela d'autant plus que les objets qui les constituent furent créés dans un univers qui, du point de vue de l'Europe, fait également figure de frontière spatiale et temporelle : le Mexique des Aztèques et des Mayas à l'arrivée des Espagnols au XVI^e siècle, période charnière qui, malgré la violence de la Conquête, se révéla plus que féconde en ce qui concerne les échanges artistiques.

Par ailleurs, Russo nous place d'emblée face à l'un des problèmes centraux de l'histoire de l'art latino-américain, celui de l'originalité d'un art qui, désigné par l'épithète « colonial », fut longtemps compris comme étant dépendant de celui de l'Europe, une difficulté dont on saisira plus facilement l'essence en s'arrêtant sur les mosaïques de plumes, même si elle touche également aux deux autres manifestations artistiques dont cette auteure s'occupe. L'on sait, en effet, qu'après la Conquête, la plupart des productions des plumassiers, ou *amaneca*,

1. La construction d'un nouveau corpus (un triptyque novohispano) : plumes, cartes et graffiti de la Nouvelle Espagne (montage d'Álvaro Figueroa) [RUSSO, 2013, fig. P.2].

suivirent de très près les gravures religieuses européennes et en particulier celles qui furent produites dans les Flandres, mais en utilisant la plume comme médium – matériau indigène s'il en est – plutôt que la peinture (fig. 2). Or, cette dépendance apparente vis-à-vis des gravures – un phénomène que l'on retrouve partout dans les arts de la Nouvelle-Espagne et des vice-royautés ibériques en général – tend naturellement, au regard d'une histoire de l'art conservatrice, à placer ces arts dans une position inférieure par rapport à l'art européen.

Que l'intention de Russo soit de prendre position à l'intérieur de ce débat fondamental de l'historiographie de l'art colonial latino-américain consistant à déterminer ce que cet art a d'original face à l'art espagnol (ou même italien et flamand), elle nous le fait savoir dès son introduction, lorsqu'elle synthétise les divers points de vue selon lesquels ce problème a été abordé en les classant en trois catégories : une perspective « pessimiste », dans laquelle les vaincus sont obligés de produire des biens artistiques pour les vainqueurs ; une perspective « formaliste » qui voit dans l'art des colonies ibériques d'Amérique (et d'Asie) une simple superposition de deux styles différents ; et une perspective davantage « créative » qui cherche à démontrer le rôle actif qu'ont eu à jouer les communautés indigènes d'Amérique dans le

développement de l'art de l'après-Conquête. Dans cette dernière classification, on trouvera, par exemple, des notions telles que l'art *tequitqui*, expression forgée par José Moreno Villa d'après une traduction nahuatl du mot *mudéjar*,³ ou la notion d'art indo-chrétien, expression de Constantino Reyes-Valerio⁴ qui, tout en critiquant la décision de Moreno Villa d'attribuer tout ce qui semblait plat, symétrique et naïf aux indigènes car cela ne relevait pas du réalisme européen, n'en chercha pas moins les traces d'un apport local dans la sculpture coloniale, en repérant, par exemple, des glyphes préhispaniques au sein même des églises catholiques.

Cette dernière perspective implique le plus souvent une lecture stylistique dans laquelle on trouve un substrat indigène qui contrecarre l'imposition des formes importées dans les territoires conquis par les Espagnols ou les Portugais. Ainsi, Ángel Guido analyse, au début du xx^e siècle, les caryatides de l'église San Lorenzo en Bolivie⁵, les interprétant comme des figures réfractaires à l'édifice colonial – aux sens propre et figuré – puisqu'elles exprimaient selon lui la souffrance des indigènes exploités dans les mines du Cerro Rico du Potosí (fig. 3) ; force est de constater, toutefois, que Guido ne s'embarrassait pas d'en chercher l'origine dans les traités de Sebastiano Serlio, de Jacques Androuet Du Cerceau ou de Hans

2. Messe de saint Grégoire, mosaïque de plumes produite au Mexique, 1539, Auch, Musée des Jacobins [RUSSO, 2013, fig. 48].

3. Façade de la cathédrale San Lorenzo à Potosí (Bolivie).

Vredeman de Vries. Si ce type d'approche semble connaître une nouvelle jeunesse chez les auteurs de *Image—Object—Performance*, il est évident qu'elle exigera de ses adeptes futurs une connaissance approfondie de la culture visuelle et matérielle des peuples conquis par les Espagnols et les Portugais – comme le fait remarquer Andrea Nicklisch (WINDUS, CRAILSHEIM, 2013, p. 155-173) – afin de ne pas avancer des interprétations par trop subjectives au moment de se livrer à cette iconologie renouvelée, qui semble être ici réhabilitée au profit de la théorie postcoloniale.

Quel que soit l'état de la question, ce dernier ouvrage nous offre de nombreuses tentatives de ce genre, à commencer par celle de Jens Baumgarten. Ce dernier se livre, à partir d'une métathéorie personnelle, à l'analyse de divers objets d'art situés au Brésil, dont les fameux « bons pasteurs » indo-portugais (WINDUS, CRAILSHEIM, 2013, p. 23-45), ces enfants Jésus chez qui on décèle – non sans justesse – des allusions à Bouddha de par leur style « asiatique », d'autant qu'ils firent l'objet d'un véritable engouement au Brésil pendant la période coloniale, ce qui s'expliquerait, selon l'auteur, par des motivations diverses qui vont du collectionnisme à l'irénisme. Ce premier article devra être rattaché, notamment, à celui de Nicklisch, qui s'interroge sur un possible transfert de signification permettant de voir dans les personnages aux bras levés qui figurent sur deux plaques d'argent repoussé de l'autel principal de la Vierge de Guadalupe dans la cathédrale de Sucre (Bolivie) non seulement Adam et Ève, comme on le fait habituellement, mais, simultanément, la divinité indigène *supay* telle qu'elle apparaît dans les tapisseries de Jalq'a près de Sucre, ou encore dans les pétroglyphes préhispaniques des environs. C'est une démarche similaire que l'on retrouve chez Imke Rath, qui propose d'identifier un substrat de croyances proprement indigènes, et plus précisément Tagalog, au fondement d'un *Jugement dernier* de l'église de la ville de Paete aux Philippines, daté de 1720 (WINDUS, CRAILSHEIM, 2013, p. 173-197) ; et chez Regalado Trota Jose, qui tente de démêler la signification des dragons ou de *nagas* (divinités ophidiennes importées de la tradition

hindouiste dans le répertoire islamique des Philippines), qui figurent au pied de la croix des sceaux espagnols frappés au XIX^e siècle sur les cloches des églises catholiques de ces îles.

Si Bleichmar n'a nullement recours à l'idée de transfert de signification ou de superposition iconographique, c'est également à une solution « créative » – pour en revenir aux classifications établies par Russo – qu'elle semble avoir recours lorsqu'elle considère que le rendu plat, la symétrie et d'autres qualités attribuées aux planches botaniques de l'équipe de Mutis constituent un style proprement américain (fig. 4). Bleichmar rallie donc ceux qui cherchent, sinon une résistance, du moins une affirmation identitaire dans les productions visuelles de l'univers colonial ibérique, estimant que le style des planches botaniques conçues par l'équipe d'artistes réunis par Mutis doit en effet être considéré comme une contribution originale de l'Amérique Latine à l'hégémonie artistique européenne, et peut-être même une contribution indigène (c'est-à-dire, ni métisse, ni espagnole). Bleichmar s'inscrit, par là même, dans la lignée des travaux sur l'invisibilité de ces populations tels que les développèrent Carolyn Dean et Dana Leibsohn dans un article souvent cité⁶.

4. Planche produite pendant l'expédition en Nouvelle Grenade de José Celestino Mutis, 1783-1808, sans titre (*Cyperus prolixus*), Madrid, Archivo del Real Jardín Botánico (CSIC), III, 170 [BLEICHMAR, 2012, fig. 3.16].

Quelques problèmes liés à l'idée de résistance

Or, si les hypothèses avancées par les auteurs de *Image—Object—Performance* citées jusqu'ici peuvent s'avérer séduisantes sous plusieurs aspects, elles posent également de nombreux problèmes, d'abord parce qu'elles supposent que les acteurs, ou « agents » (en faisant référence ici à la notion d'*agency* de la théorie postcoloniale)⁷ qui sont responsables des transferts de signification et des superpositions iconographiques sont nécessairement indigènes ou du moins créoles, et qu'ils se trouvent de ce fait dans un rapport automatique d'opposition et de rébellion, ou en tout cas de négociation, avec l'Europe. Ensuite, concernant l'art religieux, ces mêmes hypothèses supposent que ce genre d'activité subversive, ou du moins contraire à la doctrine catholique, put déjouer le regard inquisiteur – le mot ne pouvant ici se trouver mieux employé – des autorités ecclésiastiques. Il ne faut pas oublier que ces autorités avaient un rôle fondamental dans l'établissement des programmes iconographiques à l'intérieur de leurs édifices, et de ce fait même étaient parfaitement conscientes, en vertu de leur connaissance de l'émblématique, de la charge significative des images (RUSSO, 2013, p. 35-38)⁸, mais également fort habiles dans l'usage des motifs abstraits et ornementaux, comme en témoigne l'étude

de Díaz Cayeros. En effet, si l'on connaît l'importance de la gravure dans l'art des vice-royautés ibériques, cette auteure confirme cette évidence. Toutefois, en s'appuyant sur les travaux de Jean-Claude Bonne et de Lucia Tongiorgi, elle pose la question de savoir si les emprunts quelque peu anachroniques aux gravures d'arabesques de Vredeman de Vries du XVI^e siècle – que l'on retrouve dans la marqueterie des stalles de la cathédrale de Puebla du XVIII^e siècle (fig. 5), et qui furent longtemps perçus comme venant de l'art mudéjar – ne devraient pas être compris comme répondant à une intention tout à fait consciente de l'évêque Pedro Nogalez Dávila de faire référence aux jardins de la Renaissance⁹. Pour parvenir à cette conclusion, Díaz Cayeros se livre à une exégèse iconologique comparable, sur certains points, à celles développées par les auteurs de *Image—Object—Performance*, quoiqu'elle n'inclue pas la notion de résistance indigène et n'a pas non plus recours aux iconographies locales. En effet, parallèlement aux recueils de Vredeman de Vries : *Den Eersten Boeck* et *Das Ander Buech* (publiés à Anvers par Hieronymus Cock en 1565), elle évoque un traité de jardinage comme celui de Jan Van der Groen, *Den Nederlandsten Hovenier...*, publié pour la première fois à Amsterdam en 1669 et réédité en 1721, dont elle a également repéré de nombreux motifs sur ces stalles.

En outre, parmi ces arabesques, plusieurs prennent la forme d'une croix comme pour ordonner ce jardin cosmique, ce qui, selon l'auteure, suggérerait la notion de rédemption de la nature. Cela tend à confirmer l'idée que le chœur fut conçu comme un *hortus conclusus*, dont l'évêque Nogalez Dávila avait d'ailleurs la clé symbolique et l'entière surveillance. Que ce chœur fût perçu comme un jardin sacré par les contemporains des fabricants de ces stalles,

5a. Vredeman de Vries, dessin pour un piédestal d'ordre dorique publié dans Hieronymus Cock, *Den Eersten Boeck*, Anvers, 1565 ;
b. Pedro Muñoz, marqueterie incrustée dans la paroi latérale du siège épiscopal dans le chœur de la cathédrale de Puebla (Mexique), début du XVIII^e siècle [DÍAZ CAYEROS, 2012, fig. 22a et 22b].

l’auteure cherche à le prouver en s’appuyant sur un sermon prononcé par Bartolomé Felipe de Ytta y Parra, dédié au chapitre de la cathédrale de Puebla et composé pour un des membres de ce chapitre qui devint plus tard archevêque de Manille aux Philippines, dans lequel ce dernier est comparé à « une branche de l’arbre des sciences du cœur mexicain » qui allait être transplantée au loin (DÍAZ CAYEROS, 2012, p. 263). Or, faire de ces stalles un jardin au sein duquel les figures et les membres du chapitre se trouvaient sous la houlette de l’évêque ne peut que nous rapprocher de l’idée de l’Empire comme une nature sauvage qu’il faudrait contrôler pour se l’approprier, surtout après avoir appris chez Andrés Eichmann Oehrli dans *Image—Object—Performance* (WINDUS, CRAILSHEIM, 2013, p. 141-154) que le bon fonctionnement des chœurs des cathédrales de l’Empire, comme celui de la cathédrale de La Plata à Sucre, était considéré comme un pré carré de l’État, que le souverain d’Espagne se devait de surveiller personnellement.

Bleichmar nous révèle comment un tel système de contrôle, déployé par l’Église et la Couronne espagnole, s’étendit également dans le temps, bien après que les Bourbons aient remplacé les Habsbourg sur le trône espagnol et jusqu’à l’époque des expéditions scientifiques qui formèrent le second moment d’un projet sur trois siècles, dont le but était de « rendre intelligible et gouvernable le nouveau monde en le rendant visible » (BLEICHMAR, 2012, p. 7), mais également exploitable et rentable, en privilégiant une épistémologie visuelle propre. En effet, s’il y eut conquête au XVI^e siècle, il y eut « reconquête », selon l’expression de l’auteure, de l’espace colonial des vice-royautés au XVIII^e siècle, reconquête réalisée par une communauté scientifique mondiale qui avait pour épiscrite et idéal le cabinet de Carl von Linné : José Celestino Mutis, comme d’autres, y envoyait les résultats de ses recherches, sous forme de dessins d’histoire naturelle, depuis la Nouvelle-Grenade, avec le même enthousiasme qu’ils les faisait parvenir au Jardin botanique royal de Madrid.

De même, les cartes géographiques dont nous parle Russo (RUSSO, 2013, p. 65-92) parvenaient à Séville au XVI^e siècle pour y être

déchiffrées par l’humaniste Pierre Martyr d’Anghiera. Car il existe de nombreux liens à tracer entre cette volonté de rendre visible l’Empire de la fin du XVIII^e siècle et la « fièvre cartographique » qui s’empara de la Couronne espagnole au lendemain de la Conquête, fièvre qui lui fit commander à une armée de *tlacuilos* indigènes de représenter l’ensemble des territoires de la Nouvelle-Espagne. Ceux-ci durent, auparavant, prêter serment auprès des autorités civiles et s’engager à ne « rien ajouter ni omettre » à ce qu’ils voyaient (RUSSO, 2013, p. 212). D’ailleurs, l’idée d’une autorité ecclésiastique et civile contrôlant les productions plastiques des auteurs locaux serait également à mettre en parallèle avec l’analyse de Bleichmar montrant que les artistes entretenaient des relations avec les botanistes responsables de ces expéditions, artistes qui furent d’abord choisis au sein de l’Académie de San Fernando à Madrid, de l’Académie de San Carlos à Mexico et même en dehors de ces académies, comme c’est le cas de ceux qui travaillèrent avec Mutis à la Nouvelle-Grenade, en fonction, surtout, de leur docilité. Car s’il se trouve qu’il y eut collaboration entre naturalistes et artistes, il n’en est pas moins vrai que celle-ci demeura fortement hiérarchisée, puisque c’est le naturaliste qui, à tout moment, pouvait corriger le dessinateur.

Or, lorsque l’on sait qu’à l’orée du XIX^e siècle Mutis conditionnait de la sorte les productions des peintres locaux qui travaillaient pour lui à la Nouvelle-Grenade, il est légitime de se demander s’il est vraiment possible d’envisager l’idée, non plus de résistance « subalterne », mais tout simplement du développement d’un style local dans l’ensemble des vice-royautés ibériques. La pertinence d’un tel questionnement n’en devient que plus évidente lorsque l’on pense que, au XVI^e siècle, les *tlacuilos* chargés de représenter les territoires conquis étaient surveillés de très près par les *alcaldes*, ou bien lorsque l’on se souvient que, au début du XVII^e siècle, l’évêque Nogales Dávila commandait aux ébénistes de lui faire un jardin – nature cultivée – dans la cathédrale de Puebla, non pas en leur laissant la liberté d’invention, mais en leur faisant suivre un programme iconographique qu’il avait lui-même déterminé en s’inspirant des jardins de la Renaissance.

Toutefois, les graffitis découverts par Russo au pied des murs de nombreux couvents de la Nouvelle-Espagne nous prouvent qu'il ne s'agit là que d'une question rhétorique, puisqu'il semble bien que les autorités ecclésiastiques n'aient jamais songé à contrôler ces gloses et ces images qui faisaient librement référence aux univers nahuatl, espagnol et flamand. La raison d'une telle tolérance reste néanmoins à éclaircir.

Métamorphoses

Parmi les auteurs de *Image—Object—Performance*, c'est Astrid Windus qui fournit une réponse à ce problème par l'exemple qu'elle donne de la croix de Carabuco, un objet censé avoir été apporté jusque dans les Andes par saint Thomas ou saint Barthélémy. La vénération vouée à cette relique par les populations indigènes, due probablement à son statut de *Huaca*, ou objet sacré, de par son association simultanée à la divinité Tunupa¹⁰, semble non seulement avoir été tolérée, mais également utilisée par l'Église, probablement afin de maintenir la dévotion populaire à la croix – une stratégie certes efficace, mais dangereuse à la longue puisqu'elle impliquait la métamorphose des cultes chrétiens à leur racine. C'est le même risque auquel les Espagnols s'exposèrent en manipulant à leur escient le culte des momies des chefs Incas au Pérou au XVI^e siècle, tolérant, à des fins politiques, une pratique qui aurait dû être tout à fait exclue par l'Église (voir l'article de Otto Danwerth dans WINDUS, CRAILSHEIM, 2013, p. 65-92).

Par de telles stratégies, tant l'art et les coutumes des « vainqueurs » que ceux des « vaincus » finissaient par se transformer mutuellement, de façon à créer quelque chose de tout à fait nouveau en dépit de la volonté de contrôle des premiers et de résistance des seconds. Ainsi, si les cartes géographiques produites par les *tlacuilo*s indigènes après la Conquête, sous serment de ne « rien ajouter ni omettre » aux territoires à représenter, avaient pour but de rendre visible leur empire aux Habsbourg (RUSSO, 2013), comme les planches botaniques le firent plus tard pour les Bourbons (BLEICHMAR, 2012), elles y mêlaient aussi des glyphes préhispaniques, non pas subversivement mais ouvertement, d'une façon qui n'était ni entièrement indigène, ni européenne. Tel est le cas de la carte

géographique de San Marcos Tlalistacapa (1579) de Domingo Xale, analysée par Russo, où le glyphe préhispanique signifiant la montagne est représenté à l'horizon comme s'il s'agissait des montagnes bleu-vert d'un paysage flamand.

En s'attachant à ces ascendances mutuelles, Russo montre que l'attitude la plus juste à adopter face à l'art dit colonial est celle qui cherche à révéler, non pas de quelle façon l'art européen s'est imposé aux arts indigènes, ni de quelle façon les arts indigènes ont su résister aux formes européennes, mais plutôt comment, de la rencontre des arts indigènes et de l'art européen, naquit un art nouveau tout à fait intraduisible – un art que l'on ne saurait « cesser de (ne pas) traduire », selon l'expression de Russo¹¹ – et qu'il serait erroné de réduire à la qualité appauvrissante d'hybride, notion, d'ailleurs, que rejette également Bleichmar. En restituant le fait que leurs créateurs étaient les héritiers directs de ces *amanteca* qui tissaient les vêtements en plumes dont on revêtait les sacrifiés, Russo en révèle la dimension la plus profonde et la moins explorée, puisque ces objets, en leur qualité d'*ixiptla*, étaient censés assurer la renaissance des victimes des sacrifices humains en leur rendant contigüe l'émanation de la divinité.

Dès lors, ces fameux objets en plumes qui furent d'abord envoyés par Moctezuma à Cortès et dont les messagers le revêtirent ne nous apparaîtront plus comme le témoignage d'un acte de soumission, mais plutôt comme celui d'une stratégie de capture et de sacralisation du nouvel arrivé. Cette réalité est à rapprocher du fait que Charles Borromée, malgré son rôle dans le Concile de Trente, se coiffa lui-même à Milan d'une mitre brodée par les *amantecas* comme s'il s'accordait à se laisser capturer par les séduisants liens tissés entre la plume, le Saint-Esprit et la renaissance du Christ après son sacrifice. On le voit bien, même s'il ne s'agit peut-être là que d'une nouvelle métaphore : nous ne sommes plus ici devant une conquête qui serait censée avoir interrompu l'art indigène, qui dès lors ne pût survivre que clandestinement, mais devant la Couronne et l'Église conquises par un art lui-même métamorphosé, comme le fut d'ailleurs l'Europe entière une fois qu'elle entra en contact direct avec l'Amérique et l'Asie par l'entremise des Espagnols et des Portugais.

1. Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Londres, 1992. Voir sa fameuse définition des « zones de contact », p. 4 de cet ouvrage.
2. La plupart de ces planches sont le fruit de la collaboration entre artistes et botanistes, lors de quatre expéditions scientifiques autour du globe : l'expédition botanique royale au Chili et au Pérou (1777-1788), l'expédition botanique royale au royaume de la Nouvelle-Grenade (1783-1816), l'expédition botanique royale en Nouvelle-Espagne (1787-1803), de même que l'expédition en Amérique, en Australie et aux Philippines d'Alejandro Malaspina (1789-1794 ; BLEICHMAR, 2012, p. 20).
3. José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana*, Mexico, 2004, p. 16.
4. Constantino Reyes-Valerio, *Arte Indocristiano*, Mexico, 1978.
5. Ángel Guido, « El espíritu de la emancipación en dos artistas americanos », dans *Redescubrimiento de América en el Arte*, Buenos Aires, 1944, p. 172-173.
6. Carolyn Dean, Dana Leibsohn, « Hybridity and Its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America », dans *Colonial Latin American Review*, 12/1, 2003, p. 5-35.
7. Il s'agit ici de la notion d'*agency* telle que l'ont reprise les membres des *Subaltern Studies* de l'Inde à partir de celle élaborée par Edward Palmer Thomson et non pas celle développée par Alfred Gell. Voir, par exemple, Jacques Pouchepadass, « Les *Subaltern Studies* ou la critique post-coloniale de la modernité », dans *L'Homme*, 156, 2000, p. 161-186.
8. Voir l'analyse que fait Russo de l'allégorie de l'Amérique dans *L'Iconologie* de Ripa (RUSSO, 2013, p. 35-38).
9. On songera bien sûr au livre de Alexander Nagel, Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance*, New York, 2010 [éd. fr. : *Renaissance anachroniste*, Dijon, 2015].
10. Bien qu'il fût écrit il y a déjà vingt ans, on consultera avec profit l'article de Nathan Wachtel, « Les transformations de Tunupa. Restructurations religieuses dans les Andes méridionales (xvi^e-xvii^e siècles) », dans *Mélanges de l'École française de Rome*, 1989, 101/2, p. 839-873.
11. Comme elle nous le fait savoir dans son introduction, Russo a emprunté l'expression à Barbara Cassin, *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaires des intraduisibles*, Paris, 2004, p. XVII (RUSSO, 2013, p. 21).

Esteban García Brosseau, Universidad Nacional Autónoma de México
garciabrosseau@gmail.com