

## PROLOGUE : D'UN TRIPTYQUE À L'AUTRE

Début du printemps 1994. Arrivée à Leyde depuis quelques mois grâce à une bourse Erasmus, j'étudie l'art flamand. Ce sont les cours d'une historienne de l'art passionnée des relations artistiques entre l'Italie et les Pays-Bas, Vera Fortunati, qui m'ont encouragée à entreprendre ce séjour. Elle m'a déjà poussée à sortir des chemins trop souvent « italo-centrés » de l'histoire de l'art, pour aller regarder ce qui se passait au nord... Au fil des jours, je me familiarise avec la peinture de Hugo van der Goes (fig. 1), Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Hans Memling, Lucas de Leyde, Gerard David et des maniéristes hollandais. Dans un séminaire au Prentenkabinet, le directeur, Janno van Tatenhove, m'a déjà mis sous les yeux plusieurs dessins originaux de Goltzius, de Rembrandt, de Martin van Heemskerck, des de Gheyn. Sa recommandation – en fait, un véritable « commandement » – m'accompagne encore : « *Kijk wel wat je ziet* » : « Regarde bien ce que tu vois. »

Dans la bibliothèque de Leyde, une amie allemande travaille à une thèse sur le Surinam. Elle se lève régulièrement de la table puis revient avec des piles de livres sur son sujet de recherche. Moi, au contraire, je me laisse encore facilement guider par le hasard, vagabondant entre les étagères de livres en consultation libre. Un après-midi, elle me demande à voix basse si je peux l'aider à traduire quelques paragraphes d'un livre en français. J'ouvre pour la première fois *La Colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol*. Qu'est-ce qui a capté mon attention au cours de cette lecture ? Une chose me semble claire aujourd'hui : l'*histoire* d'une société nouvelle, fonctionnant sur des repères multiples (imaginaires, réels, symboliques), à la fois préhispaniques et européens, m'invitait à décentrer mon regard et à me tourner vers le lointain, me déracinant un peu de l'intérêt premier qui m'avait auparavant amenée jusqu'en Hollande. Un argument historique m'encourageait dans ce nouveau départ :



1. Rogier van der Weyden, *Triptyque Bladelin*, vers 1452



2. La construction d'un corpus: images en plumes, cartes et graffiti de la Nouvelle-Espagne

les Flandres n'avaient pas eu un impact décisif que sur l'art italien. *La Colonisation de l'imaginaire* ou *L'Amérique de la Conquête peinte par les Indiens du Mexique*, du même auteur, permettaient de comprendre les transformations des arts préhispaniques au contact de l'image européenne, notamment par le biais des gravures flamandes arrivées au Nouveau Monde avec les missionnaires. Icône centrale de ce processus (et de mon enchantement), un *Salvator Mundi*, réalisé en plumes, qui donnait une dimension artistique totalement inédite à une iconographie familière (fig. 103).

Le chemin qui aboutit aujourd'hui à ce livre a commencé il y a presque vingt ans. Au départ, donc, un glissement, intellectuel et personnel, qui n'a jamais cessé par la suite car l'objet de mes recherches s'élargissait continuellement. Après les mosaïques en plumes, j'ai étudié les cartes géographiques de la Nouvelle-Espagne, lors d'un long séjour de cinq ans au Mexique. Entre-temps, j'ai commencé à enregistrer les innombrables graffiti gravés partout dans les couvents mexicains. Une autre enquête sans limite. Au fil des années, des centaines d'images s'entassèrent ainsi dans mes archives (fig. 2). Les questions se multipliaient avec une évidence : au fur et à mesure que j'avais dans ce parcours, plumes, cartes et graffiti me semblaient appeler un travail aussi exigeant que les œuvres d'un illustre peintre flamand. Pour donner à mon objet un profil « analysable », j'ai eu l'idée de réunir les différents corpus de ma recherche sous la forme d'un triptyque, comme ces triptyques que j'avais étudiés à la bibliothèque de Leyde avant de rencontrer mes « nouvelles images ». Un triptyque « *novohispano* », dont il fallait saisir chacun des trois volets, avant de découvrir comment le rattacher aux autres.

Tel un menuisier aux prises avec trois panneaux à relier ensemble, j'ai ensuite observé les « bords » de chaque unité pour en identifier les points de contact, les angles communs, mais aussi les discontinuités. Et finalement, devant ce nouveau corpus, j'ai pu « bien regarder ce que je voyais » (J.v.T.) : la singularité et la coexistence vitale de trois moments figuratifs qui ont déterminé une conjoncture artistique totalement inédite, celle qui surgit en Nouvelle-Espagne entre le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle.



3. Marina, le marquis et Tlillancalqui, in *Codex Durán*, vers 1580

## INTRODUCTION : AUX FRONTIÈRES DES HISTOIRES DE L'ART

« Nous sommes donc en présence de l'objet le plus difficile qu'on puisse imaginer. »

– Aby Warburg, *Souvenirs d'un voyage en pays Pueblo*, 1923

À la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, vers 1580, un dominicain, Diego Durán, écrit une histoire des anciens Mexicains. Nous sommes à une soixantaine d'années après la conquête du Mexique et c'est l'un des premiers ouvrages qui met en scène, depuis leur départ d'un lieu mythique, Aztlan, jusqu'à l'arrivée des Espagnols et la chute de Tenochtitlan. Le dominicain a demandé à des peintres indiens, les *tlacuilo*, des dessins en couleur pour enrichir son texte. L'un d'eux résume deux moments clé de l'histoire de la conquête (fig. 3). À gauche, trois bateaux s'approchent de la côte, tandis qu'à droite, Hernán Cortés, assis sur une chaise espagnole, parle avec une femme identifiée par la glose comme *Marina*, c'est-à-dire la Malinche, sa fameuse interprète d'origine nahua-maya. Derrière le conquistador (appelé le *Marquis*), Tlillancalqui, l'un des envoyés du *tlatoani* Moctezuma, écoute attentivement la conversation. L'image semble claire et n'appeler à aucun commentaire particulier. Or, si on y porte attention, cette représentation de l'arrivée des Espagnols est bien plus complexe qu'il n'y paraît.

Chacun sait que la conquête du Mexique au XVI<sup>e</sup> siècle a été un événement majeur dans l'histoire des Temps modernes, mais on connaît moins le domaine de la création esthétique. Dès les premiers contacts entre conquérants et populations locales, des objets sont échangés et des trésors pillés, comme si chacun cherchait à s'appropriier les fragments tangibles du « monde » de l'autre. Très tôt, aussi, apparaissent de nouveaux objets et de nouvelles images aux usages et aux formes les plus divers, qui sont le produit de la collision des arts de la Renaissance européenne et des arts préhispaniques.

Ces productions et ces échanges firent éclater les frontières entre des traditions visuelles et des « histoires de l'art » restées jusque-là indépendantes les unes des autres.

Ce sont les dynamiques autant que les multiples effets de cet éclatement de frontières que j'explore dans ce livre et cela dans une double perspective : quel impact le monde artistique européen a-t-il pu avoir sur le monde artistique mésoaméricain, mais aussi comment les traditions, les savoirs, les techniques préhispaniques ont-ils transformé le cours de l'art occidental ?

On a l'habitude de considérer que l'arrivée de Cortés et des siens (1519) a *interrompu* la production des arts mésoaméricains à la suite des images apportées par les conquérants<sup>1</sup>. En réalité, ce qui s'est passé dans ce domaine est bien plus compliqué et plus passionnant. Si l'on considère n'importe quelle image reprise dans cet ouvrage, à commencer par la peinture du *Codex Durán*, comme faisant aussi partie de l'histoire de l'art « occidental », on y reconnaîtra en même temps des formes d'interruption, voire de dépassement, des filiations artistiques (stylistiques, iconographiques, matérielles) venus de l'Ancien Monde. En ce sens, l'on pourrait très bien dire que la « configuration artistique européenne » s'est vue elle aussi *interrompue* au contact de pratiques visuelles radicalement différentes. Avec la Conquête, l'art préhispanique s'est transformé à jamais. Mais en terre américaine, l'art européen est aussi devenu autre chose que lui-même.

Nous préférons par ailleurs parler d'art *ibérique*, plutôt que d'art colonial. Cela permet de mieux désigner l'appartenance de la nouvelle « configuration artistique », née après la conquête, à un espace géographique et politique à la fois américain et européen, voire asiatique et africain – si l'on tient compte des autres possessions de la couronne espagnole (et, entre 1580 et 1640, pendant l'union des deux couronnes, de la couronne portugaise) au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. C'est dans ce monde ibérique que virent le jour une grande variété d'« objets difficiles », pour reprendre la formule

<sup>1</sup> G. Kubler, *Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses*. Selon Kubler, la série préhispanique resta ainsi « incomplète ».

d'Aby Warburg citée au début de cette introduction ; des objets qu'on ne peut pas étudier selon une succession linéaire de périodes artistiques (médiéval/ renaissant/maniériste/baroque...), ni selon des formules faciles comme l'« extinction » du monde préhispanique, ou la « résistance indigène » à des formes hégémoniques importées.

Notre double perspective, qui consiste donc à explorer *dans les deux sens* la mise en tension entre des mondes artistiques radicalement différents, aide à mieux saisir l'originalité absolue des images et des objets créés dans cette conjoncture sans précédent. La peinture du *Codex Durán* en est un formidable exemple car elle condense dans une seule image l'avant et l'après-conquête. En effet, elle met en scène, dans un même cadre, l'accostage imminent de trois navires – l'image semble évoquer les trois caravelles de Colomb, comme une sorte de symbole de la découverte du Nouveau Monde – et l'« assise symbolique » de l'autorité ibérique dans la personne de Hernán Cortés<sup>2</sup>. Cette peinture nous réserve d'autres surprises : Marina/Malinche a déjà l'allure d'une dame espagnole. Or cette femme, maîtrisant le náhuatl et le maya, vendue comme esclave aux Espagnols et devenant ensuite un personnage fondamental de la conquête, subit une transformation physique subtile. Non seulement ses vêtements et ses gestes lui donnent l'apparence d'une femme européenne, mais la couleur de ses cheveux change complètement de signification : sur la rive de l'Arrivée, ils se colorent du même jaune que la barbe de Cortés. Malinche n'était certainement pas blonde, mais le *devient* dans l'interprétation de la réalité de la Conquête que fait le peintre *tlacuilo*, comme pour évoquer l'un des traits des Espagnols qui impressionnèrent le plus les populations mésoaméricaines. En témoigne une source en náhuatl contemporaine du *Codex Durán*, le *Codex de Florence* qui parle des conquistadors : « Ils ont des cheveux jaunes, [...] leur barbe est longue et jaune, il s'agit de barbes

<sup>2</sup> Nous avons organisé un dossier spécial dédié à cette image, A. Russo (dir.), « En la orilla. Miradas cruzadas a una imagen del Códice Durán ». Voir notamment les contributions de M. Alvarez, « Las tres carabelas de Cortés » et de V. Nagel, « La silla del poder ».

jaunes [...]»<sup>3</sup>. »Tout en évoquant, probablement, la teinture dorée utilisée lors des cérémonies préhispaniques, la Malinche prend la couleur de l'Autre, celui-ci étant paradoxalement le conquistador<sup>4</sup>.

Prêtresse-caméléon, la Malinche personnifie à la fois le passage et la rupture entre l'ancien et le nouveau par ses multiples identités – chromatiques et nominales – en transformation permanente: elle est appelée Malintzin, Malinche, Marina dans la plupart des documents du XVI<sup>e</sup> siècle et on la retrouve sous le nom de María (Marie) dans le *Codex de Florence*. Quant à Hernán Cortés, il arbore un joli chapeau à plumes qui rappelle les feutres portés dans la péninsule Ibérique au XVI<sup>e</sup> siècle, tout en évoquant l'un des matériaux les plus chargés de sens dans le monde mésoaméricain. Son chapeau est, lui aussi, une sorte de trait d'union entre l'Ancien et le Nouveau Monde.

Pour explorer ce type d'images, il faut se préparer à passer sans cesse d'un monde à l'autre, d'un temps à l'autre. Il faut, pour ainsi dire, être prêts à refaire un peu l'expérience que vécut l'auteur de cette peinture. Celui-ci disposait d'« archives visuelles » à la fois mésoaméricaines et européennes et l'on a raison de croire qu'il les connaissait assez bien pour se permettre une telle liberté d'invention.

<sup>3</sup> Nous nous référons au *Codex de Florence* pour le texte náhuatl de l'*Historia general de las cosas de Nueva España* [1577] dirigée par le franciscain Bernardino de Sahagún. L'édition facsimilé du *Codex de Florence* que nous utilisons a été publiée par Giunti. Quant au texte espagnol, c'est l'édition de A. M. Garibay (cité dorénavant comme *Historia*) que nous utilisons.

<sup>4</sup> T. Todorov dans *La conquête de l'Amérique* a étudié la question de l'autre (sous-titre de l'ouvrage) à partir de « la perception que les Espagnols ont des Indiens » (p. 12). L'Amérique aurait été pour les Européens l'expérience de l'« étrangeté radicale », une « rencontre extrême, et exemplaire » (p. 13). Trop peu de recherches se sont attachées à étudier la découverte, voire l'invention, que les sociétés d'Amérique – mais aussi d'autres parties du monde touchées par l'expansion européenne – ont simultanément fait de l'Europe à travers l'arrivée de conquistadors, de voyageurs et de missionnaires. Voir à ce propos le catalogue d'exposition *Planète métisse* (S. Gruzinski, dir.). Il faut pourtant reconnaître à Todorov une première tentative pour penser le métissage comme une réalité qui concernerait aussi les Espagnols et notamment Diego Durán (p. 265 ss.). Sur cette problématique, voir S. Alberro, *Les Espagnols dans le Mexique colonial. Histoire d'une acculturation*.

## Du syncrétisme à l'« intraduisible »

Comment donc ces artistes qu'étaient les *tlacuilo* réussirent-ils à « tenir ensemble » des temporalités distinctes, des espaces, des référents iconographiques et historiques que rien *a priori* ne rapprochait ?

Cette question implique de s'interroger sur la nature de la création dans le monde postérieur à la Conquête. Il s'agit là, sans aucun doute, de l'un des enjeux majeurs de la réflexion historiographique sur les mondes américains. Trois grandes perspectives s'affrontent encore aujourd'hui. L'une que j'appellerais *pesimiste*, selon laquelle les « vaincus » auraient été obligés de produire des biens pour le monde des « vainqueurs » et de répondre à ses attentes<sup>5</sup> ; une vision plus *formaliste*, qui conçoit ces relations comme une simple juxtaposition de traditions figuratives étanches<sup>6</sup> ; et une vision plus *créative*, qui souligne la nouveauté de ces relations par l'emploi de néologismes comme *art tequitqui*, ou *art indochrétien*<sup>7</sup>. Quant à la catégorie passe-partout de *syncrétisme* – empruntée aux sciences religieuses<sup>8</sup> et encore largement utilisée par les historiens de l'art – elle est trop ambiguë et trop imprécise pour définir une relation d'ordre esthétique. Le fait d'avoir été sans aucun doute un art « syncrétique » du point de vue des missionnaires, c'est-à-dire lié aux politiques de la conversion, laisse dans l'ombre les dynamiques proprement esthétiques. Ce terrain de discussion est encore en pleine effervescence. Les concepts de « *nepantlisme* » – d'après le mot náhuatl *nepantla* signifiant « entre deux »<sup>9</sup> – et de *métissage*

<sup>5</sup> R. Ricard, *La Conquête spirituelle du Mexique. Essai sur l'apostolat et les méthodes missionnaires des ordres mendiants en Nouvelle-Espagne*.

<sup>6</sup> G. Kubler, « On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art ».

<sup>7</sup> L'inventeur du terme de « art *tequitqui* » (*tequitqui* signifiant en náhuatl « tributaire ») a été J. Moreno Villa, *La Escultura colonial mexicana*. Quant à l'expression, « art indochrétien », elle a été inventée par C. Reyes Valerio, *Arte indocristiano*.

<sup>8</sup> C. Stewart, R. Shaw (dir.) *Syncretism/Antisyncretism. The politics of religious synthesis*. Pour une critique à cette catégorie, voir A. Lupo, « Síntesis controvertidas. Consideraciones entorno al concepto de sincretismo ».

<sup>9</sup> Nous renvoyons ici à l'introduction au premier numéro de la revue *Nepantla. Views from the South*, signé en 2000 par Walter Mignolo : « Nepantla is a Náhuatl word describing the