

Nuevo Mundo Mundos Nuevos

Aula virtual, 2007

Alessandra Russo

Discours liminaire, thèse doctorale en Histoire

Triptyque *novohispano*. Plumes, cartes et graffiti pour une histoire métisse des arts (16^e-17^e siècles)

Thèse soutenue à l'EHESS, Paris, le 12 décembre 2006. Directeur de Thèse: Serge Gruzinski. Membres du jury : Carmen Bernand, Serge Gruzinski, Annick Lempérière, Dúrdiça Ségota, Carlo Severi.

Avvertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Referencia electrónica

Alessandra Russo, « Triptyque *novohispano*. Plumes, cartes et graffiti pour une histoire métisse des arts (16^e-17^e siècles) », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Aula virtual, 2007, Puesto en línea el 25 janvier 2007. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index3420.html>

DOI : en cours d'attribution

Éditeur : EHESS

<http://nuevomundo.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://nuevomundo.revues.org/index3420.html>

Document généré automatiquement le 04 octobre 2009.

© Tous droits réservés

Alessandra Russo

Discours liminaire, thèse doctorale en Histoire

Triptyque *novohispano*. Plumes, cartes et graffiti pour une histoire métisse des arts (16^e-17^e siècles)

Thèse soutenue à l'EHESS, Paris, le 12 décembre 2006. Directeur de Thèse: Serge Gruzinski. Membres du jury : Carmen Bernand, Serge Gruzinski, Annick Lempérière, Dúrdiça Ségota, Carlo Severi.

Le toucher du regard

*Tengo entrambas manos ambos ojos
Y solamente lo que toco veo
J'ai deux mains, deux yeux
Et il n'y a que ce que je touche, que je vois*

- 1 Merci beaucoup, Madame le Président, merci les membres du jury.
- 2 Je voudrais que cette présentation soit une sorte de méditation autour de l'un des exergues qui ouvrent cette thèse, un poème de Sor Juana Inés de la Cruz:

“Tengo entrambas manos, ambos ojos
y solamente lo que toco veo”.

- 3 Comment peut-on lire ces vers du point de vue de l'histoire ? Quel rapport entre toucher et vision, entre expérience tactile et regard dans l'écriture de l'histoire ?
- 4 Déjà à l'Université de Bologne, j'ai appris que regarder signifiait toucher, si par toucher on entend surtout le désir presque corporel d'aller vers l'image, de se déplacer pour voir l'objet, d'en comprendre la matière, le poids, la taille, les résonances, les usages possibles, les gestes qui y ont été autrefois associés.
- 5 Trois expériences m'ont dans ce sens formée à jamais: aller à l'Abbaye de Sant'Antimo, au cœur de la Toscane pour visiter l'une des plus importantes architectures religieuses de l'art roman italien. Assise à côté de l'une des colonnes du déambulatoire (figure 1), j'ai compris, sur place, ce qu'était non seulement la lumière, mais aussi la texture et la température de l'albâtre; grimper dans la montagne du Monte Paitone, en Lombardie, pour aller voir un tableau fondamental de la Renaissance italienne (figure 2), *l'Apparition de la Vierge au sourd-muet* du Moretto de 1532, caché dans l'obscurité d'un sanctuaire au parfum intense d'encens, sanctuaire auquel on accède après une longue marche. On arrive au tableau à la fois épuisé et tonifié par cette élévation physique et subjective qui donne à l'œuvre l'aura d'une vraie apparition, au cœur des montagnes qu'on vient de traverser. Ou, encore, observer la troublante *Déposition* de Rosso Fiorentino, à la Pinacothèque de Volterra (figure 3) et –sortie des salles du musée- ressentir la même sensation de gravité que le peintre avait donné au corps mort du Christ, face au précipice qui s'ouvre vers le paysage des alentours.



1. Abbaye de Sant'Antimo, Toscane¹

2. Moretto, *L'Apparition de la Vierge au sourd-muet* (1532), Sanctuaire du Monte Paitone²

3. Rosso Fiorentino, *La Déposition du Christ* (1521), Volterra, Pinacothèque³

- 6 Ce n'est que des souvenirs, des sensations, mais je remémore ces voyages, pour vous parler un petit peu de ma formation, en Italie, avant de rencontrer mes « nouvelles images », celles qui prennent place dans le triptyque *novohispano*.
- 7 Etudier l'histoire de l'art en Italie signifie dans la plupart des athénées non seulement étudier l'art italien, mais développer une forme de « specialismo » très souvent régional, se transformer presque en chroniqueur du village, développer un esprit professionnel de clocher. Je ne peux alors me remémorer ces promenades inaugurales sans me souvenir de Vera Fortunati, mon professeur d'histoire de l'art à l'Université de Bologne : c'est elle qui m'a encouragée à entreprendre ces déplacements physiques, ces « élévations », ces parcours sensoriels sans lesquels l'histoire de l'art n'est que simple érudition. C'est elle qui m'a enseigné à décentrer continuellement l'objet d'étude lui-même, en m'apprenant que Caravaggio n'aurait jamais existé sans ce tableau du Moretto, caché dans le sanctuaire lombard, où que l'art de la Renaissance italienne ne pouvait se comprendre qu'en étudiant aussi ce qui se passait dans les Flandres, où encore que le maniérisme péninsulaire arrivera à l'un de ses points de perfection et de saturation à Fontainebleau, à la cours de François I^{er}.
- 8 A l'Université de Bologne d'autres enseignements m'ont marquée. Celui de Vito Fumagalli, historien, médiéviste, qui nous introduisait à l'École des Annales, nous faisait lire les grands classiques de Braudel, Le Goff et, surtout, nous « apprenait » l'histoire par d'autres repères que des listes de dates. Je me souviens de ses cours consacrés à la notion de paysage, aux rapports entre société et nature, qui me serviront plus tard à formuler une partie de ma

propre recherche. L'université de Bologne a été pour moi une formation classique, le latin, la philosophie, l'histoire, la littérature, la philologie, sur laquelle se sont griffées des rencontres –clé. J'ai redécouvert par exemple il y a quelques mois, tout en haut des notes prises lors d'une leçon passionnante écoutée en avril 1992 – donné par un invité qui nous avait parlé de l'anthropologie de l'art – le nom de Carlo Severi.

- 9 J'arrive ainsi à la deuxième étape du voyage historique sur ma propre formation, une étape que j'ai vu longtemps comme une césure, un changement de route et qui me semble plutôt aujourd'hui un effet inespéré de cette première formation italienne. Arrivée au moment de choisir un thème de recherche pour rédiger ma thèse de *laurea*, je suis partie avec une bourse Erasmus pour la Hollande à la fin de 1993. L'idée était justement de travailler sur le rapport entre renaissance flamande et renaissance italienne, et plus largement réfléchir sur la relation artistique entre le Nord et le Sud de l'Europe, encore séparés par les démarches nationalistes qui ont souvent influencé la discipline historico-artistique elle-même, et l'idée de patrimoine.
- 10 Ce séjour fut marqué dès le début par des expériences encore une fois « physiques » et directes des images. Le mercredi soir, à 18 heures, je me rendais au cours de Janno van Tatenhove, au Cabinet des Estampes de Leyde. À l'entrée, je déposais mon sac, pour y extraire seulement un petit cahier, et un crayon. Assise autour d'une énorme table, j'enfilais des gants, et sous l'œil attentif du directeur du Cabinet, j'examinais avec mes collègues de classe, les dessins et les gravures de Rembrandt, de Goltzius, des De Gheyn. J'avais 21 ans et consciente de cela, j'avais plutôt l'impression de jouer à l'historienne de l'art. Notre professeur écoutait attentivement nos remarques spontanées et attirait l'attention sur un détail, nous invitait à tourner le dessin, à prendre la loupe, à redessiner les images. Le « Rembrandt » se transformait ainsi en matière tactile : encre, gouache, burin, ligne, vide, ombre, papier. Sortie du Cabinet des Estampes, après les deux heures de cours, j'avais l'impression d'avoir touché l'essence elle-même de l'expérience artistique, ce savoir-faire qui est derrière les iconographies et la représentation.
- 11 Mais Leyde, ce n'est pas seulement Rembrandt pour moi. La Hollande a été aussi et surtout le pont inattendu vers le Mexique. À la bibliothèque universitaire, une lecture totalement fortuite d'un livre d'histoire, la rencontre avec d'autres images – un *Salvator Mundi* en plumes, des codex pictographiques coloniaux – reproduits dans un ouvrage de Serge Gruzinski, sur des pages feuilletées accidentellement, un après-midi quelconque, ont su orienter mon parcours intellectuel des douze ans successifs et à jamais. Quelques paragraphes. Quelques pages. Quelques images. J'ai essayé de reconstruire après douze ans ce qui avait pu capturer mon attention si solidement dans cette rencontre hasardeuse. Ma réponse aujourd'hui c'est que dans ces quelques paragraphes j'ai trouvé une nouvelle direction intellectuelle. Une direction qui mettait à la fois à l'épreuve ma formation classique, en la mettant en valeur.
- 12 Ces lectures ont été pour moi de vraies cartes géographiques sur lesquelles on étudie le chemin avant d'entreprendre le voyage, préfigurations essentielles pour avoir envie de partir. Quand il y a quelques instants je parlais de césure, je me réfétais à cette sensation –ressentie à la bibliothèque de Leyde, cet après-midi quelconque– de devoir *quitter*. Quitter mes vieilles images, les Rembrandt, les Rosso Fiorentino, l'art roman, la Toscane, Caravage et tout le reste. Le plaisir de la rencontre avec mes nouvelles images, la curiosité et l'enthousiasme pour un nouveau voyage, s'accompagnaient inévitablement d'un certain désespoir, presque fâcheux, d'une étrange irritation vers le monde artistique « européen » dans lequel je m'étais formée, toujours aux prises avec le crayon, l'encre, le burin, la fresque, la peinture à l'huile... Le face-à-face entre le plus parfait dessin de Rembrandt et le *Salvator Mundi* en plumes rencontré dans la bibliothèque de Leyde ne tenait plus, à mon goût, la comparaison. J'étais partie.

Histoire d'un triptyque

- 13 Le triptyque que je présente aujourd'hui est l'effet sur la longue durée de cette rencontre et de ce voyage. Un voyage non seulement intellectuel, mais –encore une fois personnel et corporel – à travers les images qui prennent place dans ses trois volets. Encore un souvenir : ayant

finalement décidé de consacrer ma thèse de *laurea* à l'art des plumassiers, sous la direction de Vera Fortunati et grâce à la complicité et au soutien de Laura Laurencich Minelli, j'ai commencé en 1995 à voyager pour aller voir ces œuvres exceptionnelles et pour essayer d'en dresser un inventaire exhaustif. C'est à Rome, dans l'église de Santa Maria in Vallicella, que j'ai *expérimenté* de quoi ces images étaient faites, au-delà de l'effet esthétique de brillance qu'elles dégagent derrière une vitrine de musée ou reproduites sur un papier glacé. Arrivée sans rendez-vous pour voir la série de parements américains conservés dans l'église, après avoir longuement prié le sacristain, voilà qu'il accepta d'ouvrir le meuble dans lequel étaient mises à plats les mitres, les couvre-calices et les chasubles. Des dizaines de petites plumes sortirent des tiroirs, et tombèrent par terre.

15 C'est ce jour-là, à Rome, que j'ai pris conscience du seuil à la fois si fragile et si étroit entre surface visible et essence de la matière dans l'art des plumassiers. C'est ce jour aussi où j'ai compris combien la vie future d'une image est liée aux regards et aux interprétations sans lesquels un objet devient un cadavre muet. Et pour revenir aux vers de Sor Juana de la Cruz, on comprend mieux maintenant pourquoi ces regards sont inévitablement liés au toucher, au rapport physique et direct à l'image, au déplacement subjectif et à tous les sentiments que ces rencontres peuvent éveiller : surprise, étonnement, mais aussi trouble, interrogation, et parfois désespoir. Les plumes qui se détachaient de ces objets historiques ont été pour moi à Rome comme les larmes d'un patrimoine gigantesque, cet art des plumassiers considéré partout dans le monde au 16^e siècle comme l'une des expressions les plus éminentes du génie des artistes américains, et réduite par la suite à morceau exotique de la curiosité occidentale. On pourrait avancer l'hypothèse que c'est juste au moment où le regard et le toucher se sont disjoints, c'est à dire quand ces objets ont cessé d'être transportés, offerts, utilisés, qu'on a arrêté de les regarder vraiment. L'invention du musée comme institution de la contemplation a été dans ce sens fort problématique. En prenant le cas concret des objets en plumes, on peut remarquer aujourd'hui deux tendances majeures: soit une méconnaissance totale des objets en question, donc un désintérêt absolu pour son état de conservation, ainsi que pour son histoire. Soit, une surestimation de sa fragilité matérielle, et la conséquente interdiction à l'exposer et à le transporter. Le « toucher » s'est ainsi réduit au geste presque « résurrectionnel » des restaurateurs, considérés comme des techniciens de la matière, auxquels on ne demande plus de regarder, mais seulement de savoir toucher.

16 Je parle de tout cela parce que, dans ces 12 ans qui me séparent de la visite à Santa Maria in Vallicella, j'ai appris que c'est uniquement en surpassant cette séparation entre le regard et le toucher, concrètement en travaillant avec les restaurateurs, qu'on peut donner une vie réelle aux images en plumes. Il y a deux ans, lors d'un colloque organisé à New York autour des mosaïques mexicaines, au Metropolitan Museum,⁴ les conservateurs donnèrent accès aux participants au triptyque en plumes soigneusement gardé dans les réserves. Après l'observation à l'œil nu, on disposa une caméra-microscope sur l'œuvre et on projeta sur le mur les images de cette « *bioscopie* ». On avait l'impression de rentrer dans l'intérieur du corps de la mosaïque, de pouvoir en toucher les niveaux épidermiques les plus profonds, d'en observer les organes, les palpitations.

17 Mais, à quoi bon, ce regard si intime sur l'image ? Au lieu de répondre immédiatement, je préfère jouer au jeu du triptyque, et vous introduire à son deuxième volet.

18 Après une thèse à Bologne, sur l'art des plumassiers mexicains, et après un DEA sur les codex mexicains, déjà à l'école et déjà sous la direction de Serge Gruzinski, je suis partie pour le Mexique. Le long séjour entrepris entre 1997 et 2002 a constitué une étape très importante de mon rapport direct à la « matière première » de ma recherche. Ici, je ne veux pas manquer de souligner combien ces cinq ans de travail de terrain se sont développés grâce à l'intérêt que l'Instituto de Investigaciones Estéticas a porté pour mes recherches, et en particulier de Rita Eder, et Maria Teresa Uriarte, qui ont occupé tout à tour sa direction, mais aussi et surtout

de Dúrđıca Segota avec laquelle j'ai découvert le monde préhispanique. Je me rappelle très bien de notre premier rendez-vous, ce jour d'octobre, dans son bureau de la Cité Universitaire. Elle m'avait offert un beau livre sur les peintures de Cacaxtla, et puis elle m'avait dit d'aller les voir. De voyager. De visiter les sites. De parcourir le Mexique autant que je pouvais pour avoir un rapport personnel au monde préhispanique, à ces pierres et à ces formes. L'expérience « tactile » de l'image revenait là aussi comme un incontournable pour pouvoir rencontrer l'histoire de ces formes, leur existence dans des espace-temps précis.

19 Mes déplacements dans la Vallée de Mexico furent cependant marqués par un voyage en particulier : ma première visite à l'Archivo General de la Nación. C'est dans cette ex-prison, la Carcel de Lecumberri, que se trouvent les archives les plus riches sur l'histoire coloniale de la Nouvelle-Espagne. Je me rappelle que lors de cette première visite, la vision panoptique – que depuis le centre de l'édifice on peut avoir vers les cellules de la prison (où sont conservés aujourd'hui les documents de l'archive)– m'avait immédiatement interrogée sur le rapport entre l'histoire de la Nouvelle-Espagne et la forme de cette prison. Ce panoptique me rappelait qu'il ne fallait pas perdre de vue la dimension de contrôle *sur l'image*, le fait qu'autant les mosaïques en plumes étudiées auparavant que les nombreux objets issus de la période coloniale, avaient eu une *place* très précise dans le processus de colonisation, de contrôle du territoire, et de ses gens, dans l'organisation des « liturgies » –sacrées et profanes– d'une nouvelle société et de son autoreprésentation outre-mer.

20 Ce panoptique me rappelait finalement combien –au-delà du toucher du regard– je devais aussi me mesurer à quelque chose de quelque part impalpable et immatériel, les multiples rapports que les objets de mon enquête avaient établi avec cette société, rapports qu'on ne peut d'ailleurs pas réduire à la dimension de contrôle, ni de résistance.

21 Un ensemble précis d'images m'a entraîné à étudier la multiplicité de ces rapports, et c'est le deuxième objet du triptyque : les cartes géographiques dressées pour la Couronne espagnole par des peintres indiens et métis, mais aussi des administrateurs espagnols ou *criollos*. Il s'agit de plusieurs centaines d'images, conservées pour la plupart dans l'Archivo General de la Nación, et dans des nombreuses collections du monde entier, produites dans les mêmes années que les mosaïques en plumes.

22 En revenant sur l'idée de regard tactile, et de son « utilité » quand on écrit l'histoire anthropologique d'une image, je voudrais m'attarder quelques instants sur le rapport entre la forme matérielle de ces cartes et leur forme « perceptive ». Dressées sur une feuille de papier européen – de dimensions standard, presque toujours 30 x 40 centimètres – pour être pliées et reliées dans les documents qui accompagnaient des pétitions administratives pour l'assignation d'un territoire pour la culture ou l'élevage, ces peintures de paysage ne se comprennent pas si l'on se limite au regard perspectif de la surface rectangulaire. Assise pendant plusieurs mois dans la Mapoteca de l'Archivo General de la Nación, avec les mêmes gants blancs que j'utilisais autrefois dans le Prentenkabinet de Leyde, j'ai passé des heures à redessiner ces cartes, à les tourner, à les observer à la loupe. Dans ces mouvements optiques sur l'image, les éléments apparemment plus européens –tirés parfois directement de modèles cartographiques renaissants– prenaient une « allure » distincte, presque cinématique : les montagnes, les fleuves, les chemins, enfin le territoire *novohispano* m'apparaissait ainsi indissoluble de l'expérience physique de la panoplie de peintres qui –suite à la césure politique, administrative et existentielle de la conquête– se mirent à traverser le territoire d'antan en essayant de le retrouver, et de s'y retrouver.

23 La circularité du regard, de mon regard, sur la carte, le fait que pour en saisir le contenu proprement cartographique, je devais la tourner continuellement, l'avoir entre les mains de différente façon, m'a indiqué ainsi à une dimension proprement historique de la production de ces images. Le point de transformation réciproque entre des conceptions de l'espace distinctes, issues de traditions autrefois étanches – les mondes préhispaniques et les mondes

occidentaux – qui trouvent sur ces images un site spécifique où devenir autre chose. La circularité du regard, et du geste, avec lequel seulement on peut appréhender la cartographie métisse coloniale m'ont donc indiqué l'expérience incessante de chaque peintre pour réarticuler des savoirs et des savoir-faire avec la réalité politique et historique d'un territoire qui changeait du point de vue physique.

24 Voici donc une réponse possible du pourquoi l'intimité avec l'image, le fait de cohabiter avec elle, de l'observer, de la retourner, de regarder ce qu'il y a derrière, mais aussi d'en chercher les traces les plus contemporaines, peut aider à aller au-delà d'un aspect apparemment technique pour saisir l'histoire profonde de l'objet, les motivations et les démarches de ses auteurs. Dans mon étude de la cartographie coloniale, le travail de l'historienne et de l'historien de l'art s'est approché le plus de celui de l'anthropologue. Après des journées passées à étudier les cartes de l'AGN, à lire les documents parfois interminables qui accompagnent ces concessions territoriales, j'ai décidé d'aller voir de mes propres yeux. Une démarche apparemment banale, presque hérétique pour une historienne de l'art, si c'est vrai que l'œuvre d'art est le point d'abstraction du modèle. Mais pour moi, il ne s'agissait pas de voir la muse du Pygmalion, je voulais plutôt retrouver le mouvement physique et existentiel des peintres, dans la réalité des paysages, pour aller au-delà aussi de ce « symbolisme » auquel on réduit très souvent la marque indigène des créations coloniales.

25 Pendant ces voyages, avec une photocopie en couleur des cartes, je parlais avec les habitants de ces mêmes montagnes, de ces villages, pour retrouver non pas une banale « survivance » indienne, mais plutôt l'anthropologie historique du paysage, de sa perception, faite de conceptions mixtes, préhispaniques, médiévales, coloniales ; indigènes et renaissantes, ptolémaïques et mexica. La circularité des images que j'étudiais dans les ex-couloirs de la prison de Lecumberri, devenait ainsi aussi le signal de la multiplicité de ces histoires, de leurs infinies combinaisons, de cette vraie *quête* qui a eu lieu entre le 16^e et le 17^e siècle, pour reformuler une pensée de l'espace capable de contenir des cosmographies, des conventions, des réalités géographiques à priori *incomparables*.

26 La plume, la peinture, deux surfaces faites d'ajouts, de superpositions, de niveaux épidermiques successifs. J'en viens maintenant au troisième volet du triptyque, fait pour la plupart d'images créées par soustraction : les graffiti.

27 Ma rencontre avec cet espace monumental de la création *novohispana* s'est fait, toujours en 1997, à quelques semaines de mon arrivée au Mexique. Après une première visite au couvent d'Epazoyucan, où se dressait un léopard héraldique taillé dans la paroi du guardapolvo du cloître supérieur, je n'ai pas arrêté pendant presque dix ans de sillonner les couvents de la Nouvelle-Espagne pour retrouver les traces d'une image exceptionnelle : une image qui se rapproche presque de la sculpture, dans l'acception que Michelangelo donnait à cet art : « arte per via di levare », l'art par soustraction. A genoux, accroupi, le graffitiste du 16^e siècle a à sa disposition une « toile », un « papier » exceptionnel : la partie inférieure des dizaines de mètres carrés qui courent tout à l'intérieur du cloître, espace laissé par définition vide pour être rafraîchi. A genoux, accroupie, j'ai essayé de retrouver ces tracés, leurs profondeurs matérielles, iconographiques, mais aussi et surtout leur sens proprement spatial. Seulement à genoux, accroupie, j'ai pu retrouver la dimension tactile du geste qui avait incisé dans la peau du couvent chaque personnage, architecture, glose, animal, date. Les centaines de combinaisons possibles entre les éléments de ces parois seraient peut-être restées des listes de gribouillages, sans avoir retrouvé leurs positions physiques à l'intérieur des cloîtres, dans cet espace du bas où ils multiplient leurs vertus.

28 Plumes, cartes, et graffiti. L'histoire vécue de ce triptyque est autant une construction que le triptyque lui-même, cet objet étrange que j'ai essayé de construire tout au long de ces années. Mais ce que je retiens de ces expériences, ainsi comme de l'écriture de cette thèse c'est que l'expérience de l'image a été pour moi une condition pour la transformer en vrai document

de l'histoire. Dans le cas du triptyque *novohispano*, c'est l'histoire de l'affrontement, de l'articulation, de la non-comparaison, du mélange, de la transformation réciproque entre des mondes artistiques auparavant autonomes, qu'on arrive probablement à comprendre davantage par ces étranges détours.



4. Le triptyque *novohispano* (2006)

29 Et je viens ainsi aux souhaits pour le futur et à l'auto-critique nécessaire. Le triptyque se clôt sans se mesurer vraiment à ce qui passe avec ces objets après l'effervescence des années dans lesquels ils ont été réalisés. Il se limite à une dimension peut-être trop locale de ces images, en étudiant la façon dont chacun des trois objets, les images en plumes, les cartes, et les graffiti, se placent par rapport au processus de conquête et de colonisation. La troisième et dernière partie de la thèse aborde plus en profondeur un point à chaque fois inédit de la transformation réciproque des langages artistiques. Reste à sonder maintenant la vie future de ces objets, par exemple les réponses multiples que les mosaïques en plumes eurent une fois envoyées hors de la Nouvelle-Espagne. On a souvent étudié ces réponses en termes de curiosité et d'attraction pour l'exotisme, mais il y a très probablement autre chose. Un seul exemple: à Rome ayant reçu de la Nouvelle-Espagne un Saint François en plumes provenant de la Nouvelle-Espagne, le pape Sixte Quint aurait voulu selon Acosta « passer un peu les doigts dans le tableau, pour savoir si les couleurs étaient naturelles de plumes ou artificiels de pinceau ». L'anecdote illumine très bien le fait que ces objets ne laissent pas indifférents et indique, encore une fois, le désir corporel de comprendre l'image depuis son propre site. Les exemples sont très nombreux dans la littérature artistique du 16^e et du 17^e siècle, et il est prématuré d'en tirer ici une interprétation en clé occidentale. Mais il m'intéresse pour le futur de réarticuler le triptyque avec les multiples réponses et les intuitions qui se sont multipliées en Europe, et dans le monde, envers ces objets, avant que les histoires et les histoires de l'art n'opèrent les séparations nationalistes sur lesquelles ces deux disciplines ont longtemps reposé. C'est ainsi une histoire qui commence à peine, celle de ce triptyque, dont il reste à construire dans le futur les revers des volets, rarement visibles dans les églises et dans les musées, rarement reproduits dans les catalogues, mais dont les grisailles réservent souvent des surprises capables d'illuminer de nouveau la pièce.

30 Pour aujourd'hui, j'inscris sur ce triptyque un remerciement particulier, à mon directeur de thèse, Serge Gruzinski, dont l'enseignement va beaucoup au-delà de l'œuvre imposante, des séminaires passionnants et de la disponibilité inconditionnelle avec laquelle il a à la fois dirigé

et observé les multiples phases des travaux de construction de cet objet, dans ses moments de grand enthousiasme ainsi que dans ses moments de sain désespoir. Son enseignement consiste aussi, pour moi, au grand respect qu'il a porté à mon parcours, à ses étranges chemins et détours, et en étant toujours là.

Notas

1 Source : <http://www.antimo.it/>

2 Source : http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/66/Rosso_Fiorentino_002.jpg/225px-Rosso_Fiorentino_002.jpg

3 Source : http://www.santuari.it/Santuariio_Storia.asp?id=1228&Ris_id=1758

4 Les textes du colloque *Feather Creations* ont été publiés dans le numéro 6 de la revue *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, <http://nuevomundo.revues.org/sommaire1234.html>

Para citar este artículo

Referencia electrónica

Alessandra Russo, « Triptyque *novohispano*. Plumes, cartes et graffiti pour une histoire métisse des arts (16^e-17^e siècles) », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Aula virtual, 2007, Puesto en línea el 25 janvier 2007. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index3420.html>

Licencia

© Tous droits réservés

Résumé / Abstract / Resumen

Le travail analyse l'histoire des transformations réciproques à la source de la production artistique du Mexique au 16^e et 17^e siècles. Construit à partir du triptyque inédit « art des plumassiers/cartes géographiques/graffiti », ce corpus permet d'interroger la construction et les développements de la société coloniale en Nouvelle-Espagne depuis de multiples perspectives. La première partie démontre la place prépondérante que les trois objets identifiés eurent pendant le processus de la conquête militaire. La deuxième partie étudie le rôle qu'ils jouèrent durant la colonisation administrative et spirituelle. La troisième partie met en lumière la transformation réciproque des langages artistiques. La société de la Nouvelle-Espagne est étudiée comme un réseau complexe de situations propices à la création qui furent essentielles pour sa constitution et sa vitalité. Le triptyque proposé devient un multi-laboratoire pour analyser la pertinence d'une histoire *métisse* des arts, capable de formuler un questionnement à la fois anthropologique, historique et esthétique sur la sphère de la création.

Mots clés : Mexique colonial, métissage, Histoire de l'art, graffiti, cartographie, art des plumassiers, Anthropologie historique

The dissertation analyzes the history of the mutual transformation at the origin of the artistic production in New Spain from the 16th to the 17th century onward. Based upon the innovative « triptych » feather art/cartography/graffiti, our corpus allows to interrogate the birth and developments of the Mexican colonial society from very diverse vantage points. The first part of the thesis demonstrates the preponderant place the three identified objects had during

the process of the military conquest. The second part studies the role they played during the spiritual and administrative colonization. The third part enlightens the mutual transformation of the artistic languages. The society of the New Spain is studied as a complex web of creative situations which were essential to its growth and vitality. The proposed triptych becomes a multi-laboratory to analyze the pertinence of a *mestizo* history of the arts, capable to formulate an anthropologic, historic and esthetic frame in order to study the sphere of creation.

Keywords : Historical anthropology, feather art, Colonial Mexico, cartography, Art history

El trabajo analiza la historia de las transformaciones recíprocas a raíz de la producción artística colonial mexicana, entre los siglos XVI y XVII. Construído a partir del tríptico inédito « arte plumario/mapas/graffiti », este corpus permite interrogarse sobre la construcción y los desarrollos de la sociedad novohispada desde distintas perspectivas. La primera parte demuestra el lugar preponderante que los tres objetos identificados tuvieron durante el proceso de conquista militar. La segunda parte estudia el papel que jugaron durante la colonización administrativa y espiritual. La tercera parte ilumina la transformación recíproca de los lenguajes artísticos. La sociedad novohispana es estudiada como una red compleja de situaciones propicias a la creación, situaciones que fueron esenciales para su constitución y su vitalidad. El tríptico propuesto se transforma en un multi-laboratorio para analizar la pertinencia de una historia mestiza de las artes, capaz de formular un cuestionamiento a la vez antropológico, histórico y estética sobre la esfera de la creación.

Licence portant sur le document : © Tous droits réservés