

IMAGES, OBJETS DE CULTE ET METISSAGE DANS LE MEXIQUE COLONIAL

Serge Gruzinski

CNRS, Paris

Notre démarche entend se démarquer d'un certain nombre de travaux sur l'image même si elle n'en ignore pas la fécondité et s'en inspire parfois. Il ne s'agit pas de mener classiquement une histoire de l'art et des styles ni de nous interroger sur le contenu de l'image à l'instar, par exemple, de Robert Scribner (1981) qui a brillamment étudié son rôle d'outil de propagande dans la réforme luthérienne. Nous ne suivrons pas non plus les pas de Pierre Francastel (1967) qui apporte une contribution majeure en soulignant combien l'image est porteuse de pensée et de langage et que ce contenu est irréductible à la mise en mots. Mais nous nous souviendrons que la pensée figurative offre une matière dense et spécifique qui anticipe parfois les élaborations de la pensée conceptuelle. En nous inspirant des travaux de Pierre Francastel, Michael Baxandall (1986) et de Daniel Arasse (1986), nous nous référerons à la notion d'ordre visuel que transmet et qu'impose l'image. Enfin nous devons à Remo Guidieri (1987) de nombreuses suggestions sur les rapports de l'icone, de l'image, du fétiche et de l'objet.

C'est donc ici davantage l'examen des programmes et des politiques de l'image dans le Mexique colonial, le déroulement des interventions multiples qu'elle entraîne ou qu'elle préfigure, les rôles qu'elle assume dans une société pluri-ethnique qui retiendront notre attention. Bref, c'est l'image comme agent d'une politique de métissage culturel et comme réponse à cette politique que nous examinerons dans ces pages.

Ce choix ne peut faire l'économie d'une interrogation sur les contours mouvants de l'image que nous concevons comme un produit historique et un objet occidental par excellence, qui n'a rien d'immuable ni d'universel. On comprendra dans cette optique qu'il ne saurait être question de définir abstraitement, *ex tempore*, l'image, et encore moins de s'inscrire dans les

discussions théoriques que cet objet a éveillées depuis longtemps au sein de la culture occidentale (cf. Mitchell 1986).

Par contre, il semble utile d'ouvrir l'histoire des imaginaires nés à la croisée des attentes et des réponses, à la jonction des sensibilités et des interprétations, à la rencontre des fascinations et des attachements suscités par l'image. En privilégiant l'imaginaire dans sa totalité et sa mobilité - qui est également la mobilité du vécu - j'ai renoncé à m'engager dans une description systématique de l'image et de ses contextes, afin de ne pas perdre de vue une réalité qui n'existe que dans et que par leur interaction. Comme j'ai tenté de résister, autant que faire se peut, aux avatars habituels d'une pensée duelle - signifiant/signifié, forme/contenu ... - et compartimentée - l'économique, le social, le religieux, le politique, l'esthétique ... - dont les découpages trop commodes finissent par emprisonner davantage qu'ils n'expliquent. C'est d'ailleurs l'une des vertus de l'enquête historique affrontée aux réalités mexicaines et coloniales que de dégager combien les catégories et les classifications que nous appliquons à l'image sont depuis longtemps inhérents à une conception savante, issue de l'aristotélisme et de la Renaissance, dominée par le modèle phonétique du langage verbal, mais dont nous ne percevons pas toujours clairement l'enracinement historique et la prétendue universalité.

L'image comme instrument d'occidentalisation

Pour des raisons spirituelles (les impératifs et les urgences de l'évangélisation) et linguistiques (les obstacles multipliés des langues indigènes, l'absence de dictionnaires, d'interprètes, les écueils de la traduction ...) l'image exerça au XVI^e siècle un rôle remarquable dans la découverte, la conquête et la colonisation du Nouveau Monde. Faut-il rappeler que la découverte de l'Amérique est contemporaine de la diffusion de l'image gravée et des découvertes de la peinture du *Quattrocento*. Ce rôle crucial se partage en deux grandes époques qui correspondent à deux formes distinctes de christianisation et à deux usages, deux politiques de l'image.

Jusqu'aux années 1560 les ordres mendiants dominèrent l'évangélisation des Indiens du Mexique. Les religieux sont des hommes d'élite qui appartiennent au sillage de la Pré-Réforme et de l'humanisme et qui furent les introducteurs de l'image chrétienne au Mexique. De cet épisode fondateur, retenons d'abord qu'il s'ouvre sur la destruction des idoles, c'est-à-dire l'anéantissement des images de l'adversaire, comme si l'image occidentale ne pouvait à aucun prix tolérer l'existence d'une représentation concurrente. L'"idoloclastie" apparaît manifestement comme une manière de poursuivre la *conquista* par d'autres moyens et de la gagner. Il y a là une conscience de l'importance décisive de l'image dans une stratégie de conquête et de colonisation. Les chroniqueurs et les religieux manifestent une connaissance précise des capacités de l'image en général et de son pendant mexicain, l'idole, en particulier, comme outil de la mémoire, instrument de domination, substitut affectif et appât trompeur. Rappelons également que l'"idoloclastie" éclate et se développe au Mexique à un moment où l'Europe occidentale connaît des vagues d'iconoclasme dirigé cette fois contre l'idolâtrie papiste. La coïncidence n'est pas fortuite (Philips 1973).

A cette phase agressive et destructrice succède très tôt l'imposition de l'image chrétienne. Cette imposition revêt deux dimensions: d'une part, elle correspond à la diffusion du message chrétien, dogme, histoire sainte, symbolique et iconographie. Les religieux employèrent l'image pour évangéliser les masses indiennes. Des noms comme Jacobo de Testera et Diego Valadés sont associés à cette technique d'enseignement: «grâce au moyen des images» la connaissance de l'Écriture devait s'imprimer dans les esprits de ces populations «sans lettres, sans mémoire, friandes de la nouveauté et de la peinture». Les franciscains employaient des toiles peintes où apparaissaient «d'une façon et dans un ordre fort ingénieux» le Symbole des Apôtres, le Décalogue, les Sept Péchés Capitaux, les Sept Oeuvres de Miséricorde. Systématiquement pratiqué, le procédé se révéla fructueux et si efficace qu'il fut soumis au Conseil des Indes, et même repris par d'autres ordres religieux qui se l'approprièrent au grand dam des franciscains. Mais ces religieux se doutaient-ils qu'en exhibant leurs toiles peintes, ils répétaient les gestes des anciens prêtres qui déployaient les

codex en accordéon sous les yeux des Indiens et que ces mêmes Indiens posaient probablement sur les images chrétiennes le regard, l'attente et la crainte que suscitaient les antiques peintures? Nous reviendrons sur le rôle déterminant de l'équivoque et du malentendu dans l'échange culturel (Palomera 1962: 141; Guidieri 1984).

D'autre part la diffusion de l'image chrétienne s'identifie à l'imposition d'un ordre visuel et d'un imaginaire: il ne s'agit pas seulement du dévoilement d'un répertoire iconographique inédit (avec prépondérance de l'anthropomorphisme) mais de l'inculcation de ce que l'Occident entend par personne, divin, corps et nature, causalité, espace et histoire, illusion et authentique etc. ... L'image chrétienne développe une pensée figurative d'autant plus déconcertante qu'elle n'est que fort partiellement explicitée par les missionnaires. Sur les fresques, les toiles peintes ou la scène des représentations dramatiques les religieux font passer des gestuelles mais aussi une conception de l'événement, de l'enchaînement des attitudes et des comportements qui renvoient à des schémas occidentaux aussi divers que la représentation des émotions, la notion aristotélicienne de causalité ou encore celle de déterminisme et de libre-arbitre (1). Sous les grilles stylistiques et perceptuelles opèrent d'autres grilles qui organisent inconsciemment toutes les catégories du rapport renaissant au réel. La diffusion de l'image chrétienne par les religieux s'inscrit d'ailleurs parfaitement dans le projet de créer un "homme nouveau", même si les ordres mendiants n'avaient pas pleinement perçu toutes les implications de l'instrument qu'ils maniaient.

Il va de soi dans ces conditions que le commentaire des religieux ne pouvait épuiser la substance de l'image et que l'abondance des références culturelles et théologiques, la profondeur de la mémoire qu'elle mettait en oeuvre et qu'elle supposait, en faisaient une source d'information à déchiffrer, un instrument d'apprentissage et, plus accessoirement, un foyer d'illusion et de fascination.

Mais l'image des fresques n'est pas seulement une image exigeante et difficile, c'est également une image sous contrôle. L'usage que firent les évangélisateurs de l'image, s'entoure d'une grande prudence. La hantise de l'idolâtrie et le rappel lancinant des condamnations bibliques s'accompagnent d'une

peur tenace, celle de voir les images devenir l'objet d'un culte idolâtrique. Cette attitude se définit parfois dans la pratique par des options radicales comme le rejet à peine dissimulé du culte des images (2). De même on avait banni l'image du Christ des croix que les ordres érigeaient devant les églises: seuls les symboles de la Passion évoquaient le sanglant épisode qui risquait d'être confondu avec le sacrifice humain que pratiquaient les sociétés préhispaniques. En fait, sous l'influence de la préréforme et de l'érasmeisme, les évangélisateurs manifestent une constance prudence et même une réticence dans leur maniement des images tout comme ils se défient des miracles. L'image est conçue comme un instrument exclusivement destiné à susciter la dévotion à l'égard de ce qu'elle représente et qui se trouve dans le ciel. L'image remet en mémoire: «on peint l'image de sainte Marie seulement pour que l'on se remette en mémoire que c'est elle qui a mérité d'être la mère de Notre Seigneur et qu'elle est la grande médiatrice du ciel», ou bien encore «le crucifix se figure ou se peint seulement pour remémorer». On ne saurait plus clairement revendiquer la dichotomie du signifiant et du signifié, de l'image et de la "chose représentée". L'image est la semblance d'un original, la copie d'un modèle céleste. Sur l'image renaissante pèse le modèle phonétique de la langue et du signe comme l'a remarquablement analysé Hubert Damisch (1972).

En somme l'image franciscaine est une image didactique, mise au service d'une politique de la table rase, c'est-à-dire qui refuse tout compromis avec le monde indigène. L'homme nouveau que prétendent former les missionnaires doit rompre avec son passé païen. Il faut donc empêcher que le culte des images chrétiennes serve de quelque manière que ce soit à des dérapages idolâtriques ou entretienne des confusions dans l'esprit des Indiens.

Image-miroir, image-mémoire, image-spectacle (3) ... l'image franciscaine s'adressait exclusivement aux indigènes qu'on souhaitait protéger des influences et des contaminations délétères des *conquistadores* et des colons. Doté d'un «œil moral» (Baxandall 1986), l'Indien devait, grâce au libre-arbitre et à la foi, acquérir la maîtrise de l'image vraie pour échapper aux tromperies du démon et aux pièges de l'idolâtrie.

L'image baroque

Au milieu du XVI^e siècle, dans un Mexique qui n'est plus celui de la Conquête, l'Eglise infléchit sa politique de l'image. Dans la seconde partie du siècle apparaissent progressivement réunies les conditions d'émergence de l'image baroque. Elles sont au moins de trois ordres: religieux, technique et social.

Face au monde indigène des campagnes encadré par les religieux et décimé par les épidémies, s'ébaucha une société neuve, urbaine, à la fois pluri-ethnique et hispanisée qui faisait quotidiennement l'expérience sans précédent des métissages. Pendant ce temps l'Eglise séculière et la hiérarchie prenaient progressivement le devant de la scène aux dépens des ordres religieux. Cette évolution se traduisit par un abandon de la politique de la table rase. Au lieu de multiplier les ruptures avec le passé préhispanique, l'Eglise poursuivit un double objectif: assurer les conditions d'une transition graduée du passé autochtone au présent colonial et favoriser les échanges entre les diverses populations de la colonie (Espagnols, Noirs, Métis, Indiens) en les encourageant à embrasser les mêmes croyances et les mêmes pratiques. Vision sociale, dessein politique et ambition religieuse se mêlent dans la politique que mena le deuxième archevêque de Mexico, le Grenadin Alonso de Montufar.

En consonance avec le Concile de Trente, l'Eglise mexicaine appuya un christianisme plus ouvert aux formes traditionnelles, qui privilégia le culte de la Vierge et des saints, et facilita la diffusion des formes éprouvées de la piété ibérique. A l'espace ancien saturé d'idoles succédait un nouvel espace peuplé de saints et de leurs images, sous la houlette d'un clergé qui exploitait résolument le miracle et le prodige pour christianiser les masses. C'est dans ce contexte que s'esquissa ce que j'appellerais une "nouvelle politique" de l'image qui s'employa à user au maximum de cet instrument. Le premier concile mexicain, le vice-roi, la corporation des peintres fixèrent les conditions de production et de vente des images. L'inquisition, à partir de 1571, se chargea de surveiller ce domaine et de poursuivre les abus et les déviances. Durant ces mêmes années un frein fut mis à la circulation de l'écrit dans le monde indigène

(les versions écrites et imprimées des saintes Ecritures furent confisquées). Au texte toujours suspect de déviation hérétique l'Eglise tridentine préférait l'image confectionnée sous sa férule (Fernández del Castillo 1982: 81-85 *et passim*).

Au cours de la seconde moitié du siècle l'assise technique et matérielle de cette politique de l'image se mit en place. Alors que l'image franciscaine était principalement produite par des indigènes, la nouvelle image devait sortir de mains européennes. Les peintres venus d'Europe étaient déjà assez nombreux en 1557 pour s'organiser et soumettre au vice-roi des ordonnances qui réglementaient leur métier. Plusieurs vagues de peintres débarquèrent en Nouvelle-Espagne. Les noms de Simon Pereyus, Alonso Vázquez, Baltasar de Echave Orío sont liés à l'introduction du maniérisme au Mexique (Toussaint 1982). Les peintres se multiplièrent, la production s'accrut considérablement mais elle demeura marquée par une caractéristique majeure: une thématique presque exclusivement religieuse qui ignore résolument, à la différence de l'Espagne de Murillo, et de Zurbarán, «la réalité campagnarde et populaire» (Baticle s. d.: 20). L'image maniériste (puis baroque) au Mexique est conventionnelle et standardisée: docilité et conformisme furent partout de règle.

Ainsi s'instaura une nouvelle politique de l'image que rendirent possible le succès d'une stratégie ecclésiastique, l'essor d'un milieu d'artistes et la montée d'une population créole et métissée. C'est entre 1550 et 1650 que se déploya, par relais successifs, l'image baroque coloniale. Qu'on n'y cherche pas toutefois l'application pure et simple d'un programme théorique, mais plutôt des cheminements multiples qui affleurent dans les sources de manière souvent sporadique et partielle (4).

La Vierge de Guadalupe

L'essor du culte de la Vierge de Guadalupe permet de suivre l'apparition de l'image baroque à partir d'un cas concret et à bien des égards exemplaire. L'Information de 1556, les allusions éparses des chroniqueurs indigènes et bien plus tard le

livre de Miguel Sánchez, *Imagen de la Virgen María ...* (1648) livrent quelques repères précieux mais incomplets, suffisants néanmoins pour révéler l'extrême complexité d'une création continue qui ne se réduit jamais à la traduction plastique d'un discours esthétique, politique et religieux, mais qui oblige sans cesse à croiser les fils de l'histoire de l'art et de l'histoire des institutions, de l'histoire sociale et de l'histoire culturelle.

Rappelons brièvement les faits: au départ un ermitage édifié au début des années 1530 par les premiers évangélisateurs sur la colline du Tepeyac à l'emplacement d'un sanctuaire préhispanique, à une dizaine de kilomètres au nord de Mexico; une chapelle donc que les Indiens visitaient en perpétuant une tradition préhispanique. Puis dans les années 1550 une dévotion espagnole rendue à une image toute récente: la société créole qui s'ébauchait alors à peine se rendait au sanctuaire en pèlerinage pour y adorer une Vierge peinte, Notre Dame de Guadalupe (qui portait le même nom qu'une fameuse Vierge d'Espagne). C'est à cette époque, le 8 septembre 1556, qu'un franciscain dénonça en chaire le nouveau culte. Le sermon fit grand bruit. D'après se sermon et l'enquête qui fut menée peu après, il semble qu'une effigie nouvelle ait été introduite dans le sanctuaire. C'est également ce que suggèrent les chroniques indigènes qui font état pour cette époque de l'apparition d'une Vierge sans spécifier s'il s'agissait d'une image ou de la divinité elle-même. L'archevêque Montufar aurait, semble-t-il, commandé à un peintre indigène, Marcos, une oeuvre inspirée d'un modèle européen et peinte sur un support indigène, qu'il aurait fait discrètement placer dans l'ermitage. Cette installation subreptice lui conféra l'aura du mystère et même du miracle puisque le prélat accrédita les prodiges associés à l'image et attribua l'origine du culte au Christ lui-même. Non sans succès d'ailleurs: les Espagnols affluèrent en *romería* sur la colline du Tepeyac (5).

L'Eglise de Montufar savait exploiter le rôle de l'image dans la dévotion populaire et la piété séculière. Elle le démontra en diffusant le culte du Tepeyac élevé au rang d'"exemple" qui devait emporter l'adhésion des Indiens: n'espérait-on pas les voir invoquer l'intercession de la Vierge à l'instar des Espagnols, "gens de la ville" et "dames et demoiselles de qualité"? Le culte du Tepeyac fu bientôt associé par ses thuriféraires à un

assainissement des mœurs, à l'arrêt des jeux et des "plaisirs illicites". Enfin n'oublions pas que Montufar avait vécu l'expérience de Grenade et les tentatives d'intégration des Morisques avant d'occuper l'archevêché de Mexico. Il est possible qu'il en ait conservé une habitude de l'hybride et une sensibilité aux formes populaires ibériques traditionnelles (6).

La colline du Tepeyac attirait depuis fort longtemps les indigènes: un sanctuaire consacré à la mère des Dieux, Toci, s'y élevait avant la Conquête et la divinité chthonienne y recevait les offrandes et les sacrifices. Les Indiens continuèrent à fréquenter les lieux en adorant la Vierge chrétienne mais en l'appelant du nom dont ils désignaient l'antique déesse-mère, *Tonantzín*, "Notre Mère". Tout se passe donc comme si l'archevêque avait tablé sur la juxtaposition et la superposition des cultes. Il ne s'agit pas de prêter à Montufar le détournement plus ou moins délibéré, voire systématique de certaines manifestations du paganisme indigène. Le but du prélat ne fut pas de rapprocher les cultures mais de favoriser l'homogénéisation des populations de la colonie autour d'intercesseurs désignés par l'Eglise, en ouvrant aux indigènes les grandes liturgies européennes dans les nouvelles cathédrales et les églises paroissiales.

Cela dit, l'ensemble des conditions religieuses, techniques, sociales qui rendent compte de l'apparition de l'image baroque et de la mise en place d'une nouvelle politique de l'image ne suffit pas à expliquer le destin exceptionnel de la Vierge de Guadalupe. Pas plus que l'initiative que paraît avoir prise Montufar et qui souleva l'opposition scandalisée des franciscains. De 1556 à 1648 la Vierge de Guadalupe retourna sinon à l'anonymat, du moins à une existence discrète sur laquelle les sources sont peu prolixes. Tout se passe comme si l'image durant presque un siècle échappait à ses concepteurs ecclésiastiques pour resurgir en 1648 magnifiée sous la plume d'un prêtre séculier, le bachelier Miguel Sánchez.

Il semble que sur un fond persistant de piété créole et métisse, tissée de miracles presque ininterrompus, des récits indigènes relatifs à l'apparition auraient circulé dans la vallée de Mexico. Il est possible qu'ils aient mis en scène des Indiens et des figures archétypiques comme pouvaient l'être celle du premier évêque et archevêque de Mexico, Juan de Zumárraga;

il est aussi possible qu'ils aient été brouillés avec la chronologie européenne comme le furent plus tard les *Titres primordiaux* - ces titres de propriété forgés par des indigènes - qui racontaient l'origine des communautés indiennes sous une forme cyclique (Gruzinski 1988: 139-188); il est également probable qu'il se soit agi d'une information à la fois orale, peinte et écrite: orale sous la forme de chants célébrant le miracle ou les miracles de l'image, peinte sous la forme de codex pictographiques aux mains des caciques locaux, et peut-être écrite puisqu'un jésuite se réfère vaguement à des annales ... Toujours est-il que ces informations et ces récits - à un certain moment rassemblés, unifiés et transcrits - aboutirent à un manuscrit connu sous le titre de *Nican Mopohua* dont le compilateur, voire l'auteur, est peut-être le chroniqueur métis Fernando de Alva Ixtlilxochitl. Cet historien amateur de codex et de manuscrits fréquentait l'intelligentsia de la capitale et il lui était aisé de communiquer le document à des clercs en mal de sources. Enfin la mémoire et l'imaginaire indigènes se nourrirent incontestablement - et peut-être davantage - de témoignages visuels, d'ex-voto et de fresques comme celle qui ornait encore en 1666 le dortoir du couvent de Cuautitlan. Par ailleurs, dès les premières années du XVII^e siècle, plusieurs indices concordants suggèrent que des traditions orales, relatives à une origine miraculeuse de l'image avaient cours en milieu espagnol. Mais ces traditions - espagnoles ou non - n'émergèrent en pleine lumière et n'accédèrent à la notoriété qu'avec la parution du livre de Sánchez.

Avec Sánchez nous assistons en quelque sorte à un second lancement de l'image. On observera que l'image a durant des décennies entretenu une dévotion et inspiré des récits, des interprétations en dehors de l'intervention de l'Eglise. A partir de 1648, à nouveau elle occupa le devant de la scène ecclésiastique. Il n'est pas indifférent que loin d'avoir été le couronnement et la sanction idéologique d'une pratique religieuse bien enracinée, l'entreprise hagiographique de Sánchez et de ses collègues Lasso de la Vega et Becerra-Tanco se soit greffée sur une dévotion en déclin et une mémoire orale en perdition (7).

Les conditions étaient alors réunies pour que sur les incertitudes et les lacunes de la tradition s'édifiât une irréfutable

construction au contour net, essentiellement axée sur une image miraculeuse. Voici en quelques mots la légende officielle telle que la fixa Sánchez et telle que l'Eglise mexicaine l'accepte de nos jours encore:

la Vierge était apparue à trois reprises en 1531 à un Indien dénommé Juan Diego. Venu en informer l'"archevêque" Zumárraga, Juan Diego ouvrit sa cape sous les yeux du prélat: à la place des roses qu'elle enveloppait, l'Indien découvrit une image de la Vierge miraculeusement imprimée «qui est aujourd'hui conservée, gardée, vénérée dans son sanctuaire de Guadalupe».

L'intervention de Sánchez - la "reprise en main" de l'image du Tepeyac - se prête à plusieurs analyses. Il faudrait d'abord la situer dans son contexte social et politique. Le lancement du culte de la Vierge de Guadalupe est opéré par un milieu créole et universitaire. Il véhicule un incontestable "patriotisme mexicain", une sorte de "protonationalisme" fondé sur le mystère incomparable que constitue l'image de la Vierge de Guadalupe: *non fecit taliter omni nationi* (Brading 1973; s. d.). Mais tenons-nous en à l'image. L'intervention de Sánchez revêtit plusieurs degrés. Cette reprise en main de l'image est d'abord une "mise en livre" avec tout ce que cela suppose d'appropriation, de fixation et d'authentification de l'événement dans la vice-royauté et dans l'Espagne d'alors. En apportant le soutien de son ouvrage à l'image, Sánchez satisfait l'une des caractéristiques essentielles de l'image baroque: la conjonction de l'image et du commentaire, du texte et de la peinture (8). Mais Sánchez est aussi conscient de faire oeuvre de divulgateur, de produire une "histoire publique" afin d'«aviver la dévotion des tièdes et de l'engendrer à nouveau chez ceux qui vivent dans l'ignorance de l'origine mystérieuse de ce portrait céleste».

Au coeur de l'entreprise de Sánchez figure la définition d'une image parfaite dans sa copie, dans sa beauté, dans la présence qu'elle instaure. La sophistication et la surenchère de l'exégète sont telles qu'il attribue à l'image des propriétés que nous associons aujourd'hui aux prouesses techniques de la photographie, de l'image de synthèse, de l'hologramme (9). Mais l'image sert également à porter, à produire et à corroborer une temporalité singulière. D'une part la légende de l'apparition est située en 1531; d'autre part elle est rattachée à la vision de

Patmos puisque la Vierge de Guadalupe ne serait autre que la réplique de la Femme de l'Apocalypse apparue à l'apôtre Jean sur l'île grecque. L'image guadalupéenne ainsi projetée sur l'année 1531 éclaire soudainement toute l'ère qu'elle ouvre d'un jour si aveuglant qu'on en perd de vue l'initiative - en son temps pourtant fort opportune - prise sous l'archevêque Montufar. Elle se coule à son tour dans l'ombre portée du récit de l'Apocalypse et en émerge solidement rattachée à la Tradition de l'Eglise. Ainsi se cristallise la temporalité de l'imaginaire que diffuse la version de Sánchez. L'image du Tepeyac permet d'amarrer l'Amérique au temps de la chrétienté. C'est donc un magnifique instrument de repérage et de mise en perspective chronologique.

Retenons surtout que l'oeuvre de Sánchez vit le jour presque un siècle après l'affaire de 1556, lorsque déjà l'image avait suscité des courants de piété qui avaient nourri des traditions orales et écrites. Tout se déroule comme si dès l'origine le processus culturel de mobilisation et de syncrétisme passait directement à travers l'image et ses manipulations et non dans des discours et des politiques. L'initiative montufarienne est à cet égard remarquablement silencieuse: pour autant qu'il semble, elle joue essentiellement sur l'image. C'est aussi l'image qui trace la voie qu'*a posteriori* les écrits de Sánchez et de bien d'autres après lui s'efforcent de baliser, d'explicitier et de légitimer. L'imaginaire qui se greffe sur la Guadalupe précède constamment la formulation conceptuelle, l'élaboration littéraire, tout en échappant à sa rigidité et à ses astreintes. Il déploie des potentialités qu'à l'origine le discours orthodoxe ne se serait jamais enhardi à envisager: ainsi les virtualités syncrétiques de l'image étaient à l'oeuvre dès le XVI^e siècle sans attendre qu'en 1746 l'historien Cabrera y Quintero rattachât publiquement le culte aux mythes des Indiens de l'Amérique du Nord (Cabrera y Quintero 1981). C'est pareillement la "prodigieuse" nature de l'image qui rend crédible et indubitable le récit des apparitions mariales alors que des témoignages oraux ou écrits eussent à eux seuls franchi plus malaisément les barrières de la censure inquisitoriale. L'image guadalupéenne, comme toutes les images, déclenchent des effets qui échappent constamment à ses concepteurs initiaux

(Montufar, le peintre indien Marcos ...) comme ils débordent l'intervention des médiateurs qui se relayèrent autour d'elle.

Territorialisation et consensus

L'image miraculeuse n'exerce pas seulement ses effets sur le temps, en remaniant la chronologie. Elle est liée à des phénomènes d'ancrage dans l'espace. L'insertion de l'image dans un environnement physique n'est jamais indifférent. L'image de la Guadalupe est liée à la colline du Tepeyac, «mont grossier, pierreux et inculte» où elle exige qu'on lui élève un sanctuaire. L'apparition mariale puis l'image instaurent et concrétisent l'investissement proprement physique d'un espace païen naguère voué à des cultes idolâtriques. La prise de possession s'effectue concrètement au moyen de l'image puisque celle-ci est textuellement la "forme de Dieu". L'extirpation du démon - désacralisation du lieu païen à la manière de la décontamination cortésienne (10) - devient le préambule d'une immédiate resacralisation chrétienne opérée par l'image. Dans le cas de la Vierge de Guadalupe la territorialisation revêt même une ampleur insoupçonnée: pour les prédicateurs qui se succédèrent dans la seconde moitié du XVII^e siècle et tout au long du XVIII^e siècle il ne s'agissait plus d'enraciner en Amérique des répliques des cultes européens, mais d'établir la supériorité incontestée du Nouveau Monde sur l'Ancien et en particulier de Mexico sur le Ciel que la Vierge du Tepeyac avait abandonné pour la colline du Tepeyac: «elle a emporté avec elle tout le ciel pour naître avec lui à Mexico» (Maza 1981: 162).

Parce qu'elles formaient autant de points d'ancrage sacralisés, on pourrait imaginer que les images instaurent un compromis entre le monothéisme chrétien et les "idolâtries" indigènes. La réponse à cette question est complexe. S'il est vrai qu'à travers leur pouvoir démultiplicateur les images diffusaient partout le divin, elles lui fixaient également, au nom d'une orthodoxie intangible, un cadre uniforme et standardisé. Les images se dressaient partout dans le Mexique baroque, imposant leurs canons anthropomorphes et manifestant un ordre de la représentation en principe fondée sur le jeu de la

copie et de l'original. Malgré leur prolifération entre les mains de l'Eglise, les images baroques articulaient en fait une gigantesque entreprise de circonscription et d'enfermement du sacré. Elles servaient une opération systématique de délimitation et de classification du réel d'où étaient censés émerger face au divin - concentré dans l'image-relique, l'apparition ou la vision édifiante - les horizons mornes et pauvres, aberrants et désacralisés du profane et de la superstition.

L'image de la Vierge de Guadalupe et tant d'autres avec elle prétendaient polariser sur elles-mêmes une attente et une croyance, un imaginaire que les Indiens continuèrent tout au long du XVIII^e siècle de partager entre les signes du christianisme, les rivières et les monts, les petites idoles qu'ils monnayaient et les paquets sacrés qu'ils dissimulaient sur les autels de leurs foyers.

L'image baroque est davantage qu'un agent de sacralisation. Elle exerça le rôle d'un dénominateur commun par rapport aux groupes et aux milieux qui composaient la société coloniale; elle atténuait la profonde hétérogénéité d'un monde que les disparités ethniques, linguistiques, culturelles et sociales fragilisaient et morcellaient à l'extrême. L'image était expressément qualifiée de *vinculo*, de bien inaliénable et perpétuel, de lien pour tout un diocèse.

Peu importait que le prodige se produisît en milieu indigène, la rumeur s'en divulguait vite dans le monde métis et espagnol. Laïques et ecclésiastiques, hommes et femmes, les miraculés, les fidèles et les pèlerins se recrutaient dans toutes les couches de la société coloniale. L'unanimité présidait à la destinée de ces cultes: les plus hautes autorités, vice-rois en tête, fréquentaient les sanctuaires, adoraient les images, faisaient assaut de générosités. Les fêtes religieuses, dédicaces et consécration, béatifications et canonisations, couronnements et translations d'images, autodafés ... fournissaient l'occasion répétée d'immenses rassemblements qui chaque fois renouvelaient autour de l'image les actes d'allégeances spectaculaires dont se nourrissait la société coloniale. Une société, faut-il le rappeler, où le pouvoir, faute d'armée et d'adversaire aux frontières contre qui battre le rappel, disposait de peu de

moyens de mobilisation et d'intervention. La circulation dans toute la vice-royauté de fidèles qui demandaient pour leur Vierge l'obole des passants, resserrait les mailles de la piété collective. L'image miraculeuse baroque assumait de la sorte une fonction unificatrice au sein d'un monde de plus en plus métissé qui mêlait aux processions et aux mises en scène officielles la gamme inépuisable de ses divertissements, des danses indigènes aux « danses de monstres et de masques avec divers costumes comme on en a coutume en Espagne ».

Images et imaginaires baroques

Le dispositif baroque avec ses armées de peintres, de sculpteurs, de théologiens et d'inquisiteurs ne vise plus l'imposition d'un ordre visuel exotique comme le prétendait l'image franciscaine. Il suppose cette étape acquise et s'attache à exploiter d'autres potentialités. L'accent est mis sur ce que la réplique recèle du prototype: la présence divine ou, ce qui revient en ce cas au même, la présence mariale: « Je me trouve dans les images, présente ... ». L'objectif s'est également modifié. L'image baroque s'adresse à tous. La "guerre des images" que les religieux menaient contre les Indiens s'est déplacée, elle s'exerce désormais à l'intérieur même de la société coloniale en suivant les clivages indigènes, à l'immense majorité d'une population aux origines mêlées. D'évangélisatrice l'image s'est faite intégratrice.

On s'étonnera qu'une image qui opère à partir de prototypes fictifs dans des cadres tout aussi fictifs puisse avoir un tel impact sur les êtres et les sociétés. Mais n'est-ce pas quand l'image détourne vers la fiction qu'elle est la plus efficace, ne serait-ce que par le détournement qu'elle effectue? Les chroniqueurs le savaient mais ne l'admettaient que lorsque l'image était démoniaque, « un masque trompeur et malin », qui n'était plus alors que fausseté, escroquerie et aliénation.

Ce détournement de la réalité du vécu vers une autre réalité s'opère hors de l'image. Il échappe au discours des exégètes baroques comme à une analyse exclusivement centrée sur l'image pour renvoyer au sein d'un imaginaire dont nous

avons déjà signalé l'existence et l'importance. Que cet imaginaire entretienne "un état hallucinatoire chronique" ou déploie "de merveilleux effets et des mutations", c'est d'autant plus vrai que l'Eglise baroque a su magistralement exploiter les expériences visionnaires et oniriques - comme les "effets spéciaux" - pour inculquer le culte des images et qu'elle recense inlassablement les miracles au point qu'il ne saurait y avoir de chronique sans un chapitre consacré aux prodiges. L'imaginaire baroque ne saurait pourtant s'y réduire au risque de réduire avec lui la culture baroque aux dimensions fugaces d'un rêve éveillé. Cela pas seulement parce que l'imaginaire met en jeu, à travers les expectatives, les grilles intellectuelles et les repérages qui le quadrillent, des individus, des groupes, des sociétés et des institutions, mais aussi parce qu'il transcende et brouille les frontières que nous croyons - dans notre vision positiviste du monde - devoir assigner au réel et à l'halluciné.

Cet imaginaire se déploie de manière autonome; il apparaît rythmé par une temporalité propre, doté de ses propres mécanismes de régulation - fétichisation, censure et, on le verra plus bas, auto-censure, balisage du profane et du religieux -; enfin il naît d'une attente nourrie et assortie de miracles: puisque l'image est le recours ultime et souvent unique contre les maladies et les catastrophes naturelles qui s'acharnent sur les populations de la colonie. C'est dire que l'étude du dispositif baroque ne livre à elle seule qu'une approche partielle et figée de l'imaginaire si elle néglige l'intervention du spectateur de l'image.

Les consommateurs d'images

Au-delà des espérances de Montufar, le Mexique colonial devint une société envahie et truffée d'images, et massivement d'images religieuses. Relais innombrables des sanctuaires et des chapelles, les maisons et les rues, les carrefours et les chemins, les bijoux et les vêtements en sont saturés. Ceux qu'on aurait pu croire les plus fermés à l'image chrétienne, les Indiens, détiennent une «multitude d'effigies de Christ notre Seigneur, de sa sainte Mère et des saints». La réussite de l'Eglise est telle

en ce domaine qu'elle doit surtout tenter de tempérer cette omniprésence de l'image en opposant toujours plus fermement usages licites qu'elle recommande et détournements profanes qu'elle dénonce.

Plutôt que d'insister longuement sur cette "colonisation du quotidien", je voudrais décrire la manière dont les différents groupes de la société coloniale s'emparent de l'image. La capture est un phénomène complexe qui comporte de multiples étapes et des gradations si infimes que l'utilisateur n'a pas toujours conscience de l'"abus" qu'il commet. Il est parfois difficile de discerner la copie grossière ou maladroite de la manipulation qui tourne à l'escroquerie, ou des manifestations incontrôlées d'une piété spontanée. Des images reçoivent un culte que l'Eglise ne reconnaît pas. Des illuminés et des escrocs courent les routes avec des statues et des tableaux dont ils vantent les miracles. Des images hybrides, hétérodoxes et clandestines fleurissent également ici et là. Dès le XVII^e siècle, par exemple, le culte de la sainte Mort dont les effigies macabres remplissent les oratoires privés, remporte un étonnant succès. Mais l'invention peut n'être que l'interprétation erronée d'un mystère divin ou le simple souci de rendre visible ce qui échappe à l'entendement.

Non contente de saturer l'environnement l'image investit les corps et se prête à cette autre appropriation qu'est le tatouage et la peinture corporelle. Toute distance est abolie entre le corps et l'image sur les peaux blanches, brunes et noires des habitants de la Nouvelle-Espagne. La poitrine d'un Indien se métamorphose en un véritable retable de chair: le Christ de Chalma s'y montre entouré à droite de saint Michel et à gauche de Notre Dame des Sept Douleurs ... Il y aurait donc un "corps baroque", aboutissement physique, "terminal" humain des images des grands sanctuaires? Comme aujourd'hui il existe un "corps électronique", produit des nouvelles technologies de l'image et de la communication ... Nous retrouverons plus loin ce lien intense du corps et de l'image baroque (11).

Dans la plénitude de sa seule présence, quelles que soient les formes qu'elle assume, l'image devient un interlocuteur, sinon une personne, du moins une puissance avec laquelle on négocie, on marchand, sur laquelle on exerce toutes les pressions et toutes les passions. L'attente, l'expectative qui

enclenchent le mouvement de l'imaginaire s'adressent à cette présence davantage qu'au relais matériel. Chantages et menaces de sévices sont dirigés contre l'image comme si elle était en état de satisfaire les exigences de son détenteur et le bris d'images est bien le propre d'une société qui leur accorde un rôle déterminant. On insulte, on fouette, on griffe, on gifle, on brûle avec une bougie, on brise, on arrache, on piétine, on poignarde, on transperce, on déchiquette à coups de ciseaux, on attache à la queue d'un cheval, on macule de peinture rouge ou d'excréments humains l'image ... Autant de manifestations d'un sadisme élémentaire et apparemment sans risque puisque la victime n'est qu'un objet. Sauf qu'il ne s'agit pas véritablement d'un objet et qu'il en coûte davantage dans le Mexique colonial d'insulter une image qu'un être humain. Toutes les formes du sadisme inspirent donc un iconoclasme qui est ressenti par le groupe comme une agression collective: c'est qu'il exprime davantage que le rejet temporaire ou définitif d'une représentation. L'iconoclasme baroque, c'est le décrochage, le court-circuit, la mise en cause brutale d'un imaginaire à travers l'abandon d'une attente insatisfaite et la dénonciation d'une impuissance. Quelle que soit sa portée réelle, l'agression contre la figure divine se double d'un effacement aussi soudain de tous les relais sociaux et institutionnels de l'image, Eglise, tradition locale, famille ou communauté. C'est pour cette raison que l'iconoclasme revêt une allure subversive et qu'il est susceptible de se prêter à toutes sortes de manipulations. Cela dit, l'iconoclasme n'implique jamais la négation de la divinité. Mieux encore, parce qu'il est isolé et minoritaire dans la société coloniale, le gest iconoclaste contribue davantage à affirmer la sacralité de l'image qu'à la réduire à une forme inerte et obsoète. Il définit négativement le rapport idéal à l'image. A ce titre il balise spectaculairement l'imaginaire qui entoure l'image. On comprend que le gest iconoclaste soit fréquemment suivi d'une resacralisation personnelle ou collective dont nous pourrions multiplier les exemples (12).

Images et visions

Dans les années 1680 à Tarimbaro, un village du Michoacan tempéré, les images s'animent, les saints descendent des retables et s'adressent aux humains. Une Espagnole, Petrona Rangel, qui vit dans un milieu indigène mêlé de Blancs, de métis et de mulâtres, administre de la «rose de sainte Rose» - du *peyotl* probablement (un cactus alcaloïde) - et annonce à son client qu'il verra «comment sainte Rose sortira du petit tableau qu'elle a sur son autel et qu'elle lui parlera et le guérira». La sainte avait révélé à Petrona l'emplacement d'objets qu'on avait égarés ou volés, elle lui avait appris la manière de guérir des malades. La Très Sainte Vierge était également entrée en rapport avec la «sorcière».

Le cas est banal dans le Mexique baroque où la consommation des hallucinogènes est pratique courante. Elle s'est diffusée dès la fin du XVI^e siècle à partir des secteurs indigènes qui depuis les temps préhispaniques en ont toujours conservé l'usage. La prise des herbes a lieu au pied des autels domestiques sous les yeux de la Vierge, du Christ et des saints qui reçoivent l'hommage des participants, métis, Indiens et mulâtres. Mais cette fois les images sont davantage que des présences bienveillantes et efficaces, elles deviennent les protagonistes directs d'une expérience onirique à laquelle prend part le consommateur. En apparaissant au *curandero* ou au demandeur, en s'animent, en intervenant revêtus des attributs qu'ils portent sur les statues ou les tableaux, la Vierge et les saints ne font apparemment que répéter les prodiges qu'opèrent partout les images baroques. Encore que l'abolition à volonté de la frontière entre quotidien et surnaturel, le télescopage de l'halluciné et du vécu décuplent la crédibilité et l'emprise des représentations sur les esprits. Cette nouvelle conquête de l'image baroque s'avère étonnamment ambiguë. Pour une part elle informe l'expérience onirique des populations blanches, métissées et même indiennes en christianisant les visions traditionnelles que suscitait la consommation des champignons et des cactus. Mais le processus se déroule en marge de tout orthodoxie, il échappe à l'Eglise - qui le condamne - comme au consommateur lui-même si l'on considère que c'est un

déclencheur biochimique qui déploie ce nouvel espace visionnaire. Il semble une fois de plus que l'on ne puisse aborder le phénomène exclusivement en terme d'influences formelles ou d'images: c'est l'imaginaire individuel et collectif qu'elles entretiennent qui a une consistance historique et l'un des ressorts mexicains de cet imaginaire est incontestablement l'hallucination. La société mexicaine est à cet égard une société bien plus profondément hallucinée que l'Italie baroque que nous a restituée l'historien Camporesi (1980). Mais travaillée d'une hallucination qui est moins, comme en Italie, le produit d'une alimentation pauvre et avariée que la somme d'une myriade d'expériences quotidiennement réitérées sous la direction des guérisseurs et des "sorciers". Parallèle à l'empire irrésistible de l'image miraculeuse, voilà donc l'univers à peine clandestin des milliers de visionnaires que l'hallucinogène rassemble dans un consensus aussi fort sans doute que celui que secrète la religiosité baroque.

Le Mexique visionnaire tisse à son tour des liens serrés qui associent la production d'images, le corps et la consommation. La consommation des plantes s'apparente partiellement à celle de l'alcool que l'on absorbe dans les fêtes des saints. Elle est également ritualisée et sacralisée. L'expérience coloniale de l'hallucination renvoie en fait autant aux vieilles pratiques préhispaniques qu'à la communion eucharistique, et l'imaginaire qui la parcourt, se déploie autour d'un corps consommateur d'odeurs (le *copal* consommé), de lumière (les cierges), de musique et de drogues. C'est le même corps baroque qui porte tatouée l'image de la Vierge, qui vit l'extase de la vision orthodoxe ou qui, ployé dans la prière, fixe l'image miraculeuse des sanctuaires (13).

Les Indiens et l'image

Le sujet est trop vaste pour que nous l'abordions dans ces pages (14). J'ai montré ailleurs comment les Indiens s'étaient emparés de l'image occidentale pour s'adapter à la domination coloniale et se forger une nouvelle identité (Gruzinski 1988). Sur les codex et les cartes indiennes le mariage de l'écrit et du

glyphe, les jeux du paysage et de la symbolisation dévoilent les cheminements d'une pensée figurative indigène, ses trouvailles comme ses impasses. On y découvre les ressorts de l'interprétation donnée à l'art occidental. De la même manière le dialogue établi entre les coloristes indigènes et l'image monochrome de la gravure européenne est révélateur d'un apprentissage de l'image et d'une adaptation.

De fait les interventions successives du monde indien sur l'image tracent un itinéraire couvrant la plupart des modalités du rapport à l'image, allant de l'imposition brutale à l'expérimentation, de l'interprétation déviante à la production autonome, voire à la dissidence iconoclaste.

L'image baroque fut un instrument majeur d'intégration du monde indigène à la société coloniale puis au monde métisse. Nous avons rappelé le succès des grandes dévotions baroques (les Vierges miraculeuses, les sanctuaires, les fêtes, les pèlerinages) et des formes plus individuelles de piété, la multiplication des images, les liens entre l'imagerie de culte et l'imagerie visionnaire. Il faudrait évoquer le rôle clé des confréries - officielles et sauvages - qui se développent autour du culte des images des saints ou *santos*. Autour des *santos* se déploie tout au long du XVII^e siècle un imaginaire hybride dont l'inventivité et la plasticité contribuèrent à l'essor d'une nouvelle identité indigène née à la croisée de l'héritage ancien, des contraintes de la société coloniale et, à travers elle, des influences d'un christianisme méditerranéen dont les campagnes indiennes reproduisent les formes et les schémas avec une surprenante fidélité (Gruzinski s. d.). L'image constitue pour les Indiens et les autres groupes de la Nouvelle-Espagne un patrimoine commun car elle accepte la coexistence d'une pluralité d'interprétations concurrentes et d'imaginaires.

A travers les modalités de leur réinterprétation de l'image chrétienne, les populations indigènes laissent percer quelques-uns des mécanismes et des ressorts culturels du métissage. Au premier rang desquels le malentendu linguistique et culturel fomenté par les propres évangélisateurs. Dès l'origine l'accès des Indiens aux images chrétiennes fut dominé par une double méprise: les évangélisateurs se servirent du terme *ixiptla* pour dénommer les images des saints en nahuatl et les Indiens plaquèrent leur conception de la divinité et de sa manifestation

(que ce terme exprimait) sur les statues et les peintures chrétiennes (15). A ce malentendu linguistique - qui associe étroitement les équivoques de traduction et de l'interprétation visuelle - s'ajouta un malentendu suscité par la pratique. La substitution systématique des statues païennes par les images de la Vierge et des saints, les croix partout plantées qui évoquaient d'autres croix préhispaniques, plus tard le culte des reliques favorisèrent des rapprochements et de fausses équivalences qui enclenchèrent dans les imaginaires indigènes des phénomènes incessants de parasitage et d'interférence.

La coexistence et la proximité physique des objets constituèrent un autre trait remarquable. Face à des représentations rattachables à une iconographie chrétienne - oeuvres d'un artisan local, gravures modestes ou copies plus ou moins lointaines d'un original espagnol -, s'amoncellaient des objets de culte hétéroclites, légués, achetés ou trouvés, parfois défigurés par le temps, statuettes, "jouets", pierres, paquets. Partout l'imaginaire indigène semble avoir multiplié, entremêlé et dispersé les forces et les présences "divines". Il "idolise" l'ancien comme le nouveau, vénère ou transforme en simple amulette ce qui peut être obtenu de la tradition, transmis par la "coutume" ou plus banalement acheté sur un marché. L'origine des traits mis en présence finit par perdre tout pertinence au fur et à mesure que l'on s'enfonce dans l'époque coloniale tant les deux univers - ceux du christianisme et de l'"idolâtrie" - n'ont jamais rien eu d'étanche (16). Même l'anthropomorphisme qui paraîtrait pouvoir les départager se révèle un critère inopérant: l'assimilation de la divinité du feu à saint Joseph en fournit un exemple. Au vue d'une ressemblance physique déduite de l'observation des images ou de l'écoute des sermons, des Indiens établirent un lien entre le vieux saint Joseph (ou parfois saint Siméon) et le personnage ridé qui figurait le dieu du feu Huehuetotl; puis quittant la sphère du figuratif, ils n'hésitèrent pas à confondre le saint et la flamme: à les entendre, «le feu était saint Joseph et lorsque le bois était vert ou humide, qu'il fumait beaucoup et pleurait fort au moment de brûler, ils disaient que saint Joseph était en colère et qu'il voulait manger». Sans atteindre cette dématérialisation, la facture de bien des saints - fabriqués en milieu indigène - est parfois si rudimentaire qu'ils en viennent à ressembler à des «poupées ou des

bonshommes ou d'autres choses ridicules». Pour l'oeil critique des curés ces images saintes tombent dans un domaine où elles finissent par se confondre avec les idoles, et donc le domaine des "choses". Pour les indigènes, tour à tour les à-peu-près de la reproduction, les aléas du temps, l'imagination de l'artiste encourageaient des rapprochements que les croyances et les pratiques engageaient à multiplier. Sans oublier que des métis et plus exceptionnellement des Espagnols, par curiosité, complicité ou opportunisme, s'enhardissaient à demander aux idoles ce que les saints leur refusaient. Comme d'autres dans les mêmes circonstances pouvaient invoquer le diable européen. Les espaces de l'idole et du saint se croisaient et se chevauchaient constamment en dépit des barrières que l'Eglise voudrait infranchissables et des abîmes qui séparaient originellement les conceptions du monde.

Le brouillage des références fut d'autant plus effectif que pour les Indiens comme les métis et les Espagnols, les diverses cosmologies n'étaient pas incompatibles et autorisaient dans la pratique quotidienne tous les accommodements. L'imaginaire indigène manifesta une étonnante disponibilité à l'ancien et au nouveau, épousant et échappant à la fois aux simulacres et aux scénographies dans lesquels l'Eglise baroque s'acharnait à le piéger: il pouvait coller à l'imaginaire baroque, s'en inspirer et le décalquer aussi facilement que s'en détacher. Les délirs suscités par l'absorption des hallucinogènes furent pour beaucoup dans cette plasticité; ils permettaient le plus aisément du monde de voir Dieu et les saints ou de susciter leur apparition, abolissant à volonté toute distance entre l'image et l'original. L'immédiateté du surnaturel que l'Eglise baroque, pourtant généreuse en ce domaine, confinait aux images, aux expériences et aux traditions miraculeuses qu'elle homologuait, était obtenue n'importe où par le biais de la drogue et moyennant quelques sous donnés à un *curandero*. L'étonnante survie des hallucinogènes sous la domination espagnole s'explique peut-être également par le rôle nouveau que la vision assumait dorénavant pour les Indiens: celui de substituer à un regard qui ne reconnaissait plus rien - les décors et les liturgies préhispaniques avaient disparu - une vision intérieure d'autant plus recherchée qu'elle demeurait invisible aux censeurs ecclésiastiques (17).

De visions en analogies, de confusions en recoupements l'imaginaire de l'idole contamine l'imaginaire du saint sans que l'Eglise coloniale ait jamais pu éliminer interférences et parasitages, sans même toujours qu'elle ait perçu clairement ce qui se tramait sous ces yeux. Indifférence d'un vainqueur assuré de l'issue finale ou incapacité de saisir la manière dont les Indiens récupéraient et déformaient l'image chrétienne? Il serait excessif de prétendre que la grande marée baroque faillit emporter l'Eglise qui l'avait déchaînée. Il est même possible que ces efflorescences hétérodoxes aient à long terme contribué à enraciner durablement le modèle baroque. Mais les remous et les tourbillons que partout on observe, attestent que rien n'est plus fragile que la maîtrise de l'image. Ils attirent l'attention sur des processus d'acculturation qui ne mettent pas seulement en oeuvre des images matérielles et des modes de représentation, mais également des expériences oniriques et visionnaires ainsi que des objets. En marge de la langue et de l'écrit, il y a là un domaine où beaucoup reste à explorer même si les sources ne nous permettent de l'atteindre que fort indirectement (18).

Imaginaires et corps baroques

Les imaginaires indigènes sont multiples, aussi nombreux et divers que les usages des images chrétiennes, que les ethnies et les milieux sur le sol de la Nouvelle-Espagne. Mais les Indiens, les métis et les Espagnols ne sont pas seuls à chercher la protection des images. Dans les moulins à sucre des régions chaudes, les *trapiches* qui se multiplient au XVII^e siècle, et où survit tout un peuple d'esclaves noirs, les scénarios sont semblables: une Noire dévote de la Vierge parle avec une image qui lui rend visite dans sa cabane, l'image sue à plusieurs reprises devant les esclaves et finit par devenir la sainte patronne de l'exploitation. Les esclaves comme les Indiens fêtent les "rénovations" miraculeuses par des danses, des *saraos* et des banquets (19). L'image offrira peut-être le point de ralliement autour duquel plus tard métis et mulâtres tenteront de créer un hameau pour échapper à la sujétion des propriétaires du moulin ou des haciendas voisines. Comme pour les communautés in-

diennes, l'image sert alors à l'expression d'une identité, d'une solidarité. C'est déjà, sous cette forme, un instrument politique. Mais il faudrait également évoquer le cadre des mines d'argent du Nord désertique ou celui des *obrajes*, ces ateliers-prisons où s'entassait dans des conditions infra-humaines une main d'oeuvre misérable et forcée. Ces travailleurs vénèrent aussi leur saint patron dont la fête annuelle est l'occasion d'une modeste procession et de pauvres agapes (20).

L'inventaire des images baroques pourrait à l'infini se poursuivre: des Indiens aux Noirs, des Noirs aux métis et des métis aux "petits Blancs", des solennités urbaines aux syncrétismes des montagnes indigènes et des déserts du nord. On s'apercevrait que les imaginaires partout se chevauchent. Comme ces jésuites qui font irruption dans l'espace sordide d'un *obraje* pour organiser la fête du saint, ou ces Indiens qui depuis leurs sierras lancent de nouveaux cultes mariaux (21), partout autour des images les initiatives se croisent, les attentes se mêlent, se heurtent. Inextricablement. Imaginaires individuels et imaginaires collectifs superposent leurs trames d'images et d'interprétations au rythme d'oscillations incessantes entre une consommation de masse et une pléiade d'interventions personnelles et collectives, entre des formes sophistiquées à l'extrême (les arcs de triomphe ...) (22) et des manifestations immédiatement lisibles (les schénarios mariophaniques ...). Y affleure une même tension qui cherche éperdument à travers l'image à abolir la distance entre l'homme et le mythe, entre la société et le divin: la sacralisation. L'image baroque en serait le support de prédilection comme aujourd'hui d'autres images s'acharnent à abolir la distance qui sépare notre vécu de la fiction sous toutes ses formes.

A la confluence de ces initiatives multiples, incessantes et des politiques menées par l'Eglise, l'imaginaire baroque joue du pouvoir fédérateur de l'image, de sa polysémie qui tolère l'hybride, du partage du vécu qu'elle suscite entre ses fidèles, son public. Un imaginaire où affleurent des sensibilités communes qui transcendent les barrières sociales et les cultures, où circulent les expériences visuelles les plus éloignées. Un imaginaire que traversent des cortèges d'images prodigieuses, importées d'Europe ou miraculeusement découvertes, copiées et réinventées par les Indiens, mises en pièces par les uns et

renovées par les autres. C'est parce que la plupart des groupes, fussent les plus marginaux, participent à un degré ou à un autre de cet imaginaire que la société baroque parvient à absorber ou à amortir toutes les dissidences, sorciers, chamans synchrétiques, illuminés de tout poil, visionnaires, millénaristes, inventeurs de cultes et de dévotions qui répliquent partout le scénario guadaloupéen, avec moins de succès et de moyens mais autant d'obstination (23). C'est parce que l'imaginaire baroque est avant tout une sacralisation du monde - la descente de la Vierge sur le Tepeyac, les millénarismes synchrétiques des campagnes indiennes - que seul le "désenchantement" menace effectivement son univers. Au Mexique il prit d'abord la forme insidieuse mais encore maîtrisable des Lumières et du despotisme éclairé (Gruzinski 1985).

Mais on ne peut prendre en compte cet imaginaire (ou ces imaginaires) sans le coupler avec le corps qui lui est indissociable. Pas seulement parce que les métissages biologiques accompagnent les métissages culturels. L'étude de l'image dévoile la manière dont se crée, à côté de l'imaginaire baroque et en étroite communion avec lui, un corps baroque qui cherche dans la proximité de la statue touchée, dans le port de scapulaires, de bijoux, d'ornements, de tissus à thématique religieuse, dans l'expérience visionnaire, le tatouage ou la peinture corporelle, à établir un rapport constant à l'image. Ce rapport physique qui prend parfois les aspects délirants d'une union sexuelle dans le délire des sorcières espagnoles et métisses, est lui aussi à explorer. Bornons-nous, pour conclure, à suggérer le fruit d'une anthropologie des métissages axée sur l'étude conjuguée du corps et de l'imaginaire, ou plu proprement des corps et des imaginaires. Une étude qui s'impose d'autant plus que le monde contemporain nous confronte toujours davantage au mélange et, plus encore, au brouillage des êtres, des formes et des pratiques. Il est possible que le Mexique colonial nous livre des clés pour mieux saisir «l'età neobarocca [...] dell'instabilità, della polidimensionalità, della mutevolezza» (Omar Calabrese) dans laquelle dorénavant nous nous enfonçons.

Notes

1. Sur le langage des gestes, Baxandall (1986), Gruzinski (1986).
2. Voir le cas de Mathurin Gilbert, l'apôtre du Michoacan dans Fernández del Castillo (1982:1-37).
3. Sur le théâtre d'évangélisation, Horcasitas (1974) et Arróniz (1979).
4. Sur ces sources, voir de la Torre Villar & Navarro de Anda (1982).
5. Nous reprenons la thèse de O'Gorman (1986).
6. Montufar était né à Loja dans le royaume de Grenade et il y fut *calificador* du Saint-Office. On sait que la ville de Grenade, capitale du dernier royaume musulman d'Espagne, tomba en 1492 et que ses habitants furent contraints d'embrasser le catholicisme.
7. Voir ces textes dans de la Torre Villar & Navarro de Anda (1982: 152-333).
8. Le lien entre l'écrit et l'image est une caractéristique majeure de l'image maniériste et baroque qui s'accompagne de gloses interminables et hermétiques (latines, versifiées, à énigmes ...) qui doublent constamment l'image. Cet hermétisme qui rend l'image difficilement lisible - à l'exception de ceux qui composent le public des *eruditos* - est paradoxalement associé à des capacités thaumaturgiques et à une présence miraculeuse qui compensent l'indéchiffrabilité et permettent à la masse des fidèles de s'investir dans l'image.
9. On fera son profit des réflexions de Quéau (1986).
10. Cortés purifie les sanctuaires païens, les blanchit à la chaux avant d'y installer les images chrétiennes.
11. Sur les rapports du corps et de l'imaginaire dans le monde contemporain les travaux italiens sont riches de suggestions: en particulier Abruzzese (1988).
12. On trouvera de nombreux exemples de ces comportements dans les archives mexicaines de l'Inquisition (Mexico, Archivo General de la Nación).
13. Relevons au passage l'influence de la peinture religieuse mexicaine sur le comportement et les attitudes physiques des visionnaires.
14. Sur les thèmes esquissés ici, Gruzinski (1989b).
15. Sur le terme *ixpita*, 'couverture, peau, revêtement de l'énergie divine', López Austin (1973).
16. Sur notre définition de l'idolatrie, Gruzinski (1988: 188-238).
17. Sur une étude transculturelle de la vision baroque (Mexique, Andes, Italie), Sallman *et al.* (à paraître).
18. Sur le rôle des objets, des aperçus dans Guidieri (1987) et Bernard & Gruzinski (1988: 146-191).
19. Sur le monde des Noirs, Aguirre Beltrán (1972).
20. Les archives jésuites (Mexico, Rome) renferment des informations précieuses sur ces aspects.
21. Dans la Sierra de Puebla notamment au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle.

22. Ces arcs baroques étaient érigés pour célébrer l'arrivée des vice-rois et des archevêques. Ils matérialisaient une image baroque civile et publique.

23. Sur un culte "sauvage" indigène qui s'inspire des cultes mariaux de l'époque baroque, Gruzinski (1989a: 105-172).

Bibliographie

- Abruzzese, A. 1988. *Il corpo elettronico*. Firenze: La Nuova Italia.
- Aguirre Beltrán, G. 1972. *La población negra de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Arasse, D. 1986. *L'homme en perspective. Les primitifs d'Italie*. Genève: Famot.
- Arróniz, O. 1979. *Teatro de evangelización en Nueva España*. México: UNAM.
- Baticle, J. s.d. "L'âge baroque en Espagne", dans J. Baticle & A. Roy (eds.), *L'âge baroque en Espagne et en Europe septentrionale*, pp. 1-197. Genève: Famot.
- Baxandall, M. 1986. *Painting and experience in fifteenth century Italy*. Oxford: Oxford University Press.
- Bernand, C. & S. Gruzinski. 1988. *De l'idolâtrie. Une archéologie des sciences religieuses*. Paris: Seuil.
- Brading, D.A. 1973. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. México: Septentas.
- s.d. *Prophecy and myth in mexican history*. Cambridge: Centre of Latin American Studies.
- Cabrera y Quintero, C. 1981 [1746]. *El escudo de armas de México*. México: Instituto Mexicano del Seguro Social.
- Camporesi, P. 1980. *Il pane selvaggio*. Bologna: Il Mulino.
- Damish, H. 1972. *Théorie du nuage*. Paris: Seuil.
- Fernández del Castillo, F. 1982. *Libros y libreros en el siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Francastel, P. 1967. *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*. Paris: Gallimard.
- Gruzinski, S. 1985. La segunda acculturación: el estado ilustrado y la religiosidad indígena en Nueva España (1775-1800). *Estudios de Historia Novohispana* 8: 175-202.

- -- 1986. Normas cristianas y respuestas indígenas: apuntes para el estudio del proceso de occidentalización entre los Indios de Nueva España. *Historias* 15: 31-41.
- -- 1988. *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVIe - XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard.
- -- 1989a. *Man-gods in the Mexican Highlands, Indian power and colonial society (1520-1800)*. Stanford: Stanford University Press.
- -- 1989b. *La guerre des images. De Christophe Colomb à "Blade Runner" (1492-2019)*. Paris: Fayard.
- -- s. d. "Indian confraternities, brotherhood and mayordomias in central New Spain: a list of questions for the historian and the anthropologist", dans A. Onwenell & S. Miller (eds.), *Studying the Indian community of colonial Mexico*. Amsterdam: Centrum voor Studie en Documentatie van Latijns Amerika (à paraître).
- Guidieri, R. 1984. *L'abondance des pauvres*. Paris: Seuil.
- -- 1987. *Cargaison*. Paris: Seuil.
- Horcasitas, F. 1974. *El teatro náhuatl. Epocas novohispana y moderna*. México: UNAM.
- López Austin, A. 1973. *Hombre-dios. Religión y política en el mundo nahuatl*. México: UNAM.
- Maza, F. de la. 1981. *El guadalupanismo mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mitchell, W. J. T. 1986. *Iconology. Image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- O'Gorman, E. 1986. *Destierro de sombras. Luz en el origen de la imagen y culto de Nuestra Señora de Guadalupe del Tepeyac*. México: UNAM.
- Palomera, E. J. 1962. *Fray Diego Valdés O.F.M., evangelizador, humanista de la Nueva España. Su obra*. México: Jus.
- Phillips, J. 1973. *The reformation of images: destruction of art in England, 1535-1660*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Quéau, P. 1986. *Eloge de la simulation. De la vie des languages à la synthèse des images*. Paris: Champ Vallon.
- Sallmann, J. M. et al. s. d. *Visions indiennes, visions baroques. Les mélanges de l'inconscient*. Paris: Payot (à paraître).

- Scribner, R. W. 1981. *For the sake of simple folk. Popular propaganda for the German reformation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Torre Villar, E. de la & R. Navarro de Anda. 1982. *Testimonios históricos guadalupanos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Toussaint, M. 1982. *Pintura colonial en México*. México: UNAM.

Résumé

L'image a joué un rôle notable dans les processus d'acculturation et de métissage qui traversent la société mexicaine coloniale. L'A. se propose d'examiner les politiques et les programmes au sein desquels l'image a été un vecteur d'occidentalisation ainsi que les réponses et les réactions à ce phénomène dans la mesure où elles prirent une expression plastique et visuelle.

L'image occidentale et chrétienne a, d'une part, été utilisée comme un instrument de christianisation par les missionnaires. En plus d'un message religieux explicite et d'un répertoire iconographique inédit, l'image franciscaine véhiculait un ordre visuel occidental qui bouleversait bien des conceptions indigènes. Lui succéda une image baroque qui s'adressait à l'ensemble des populations mexicaines, Espagnols, métis, Indiens et Noirs, et s'employait à créer et à imposer un consensus religieux, culturel et social autour d'effigies miraculeuses. L'A. reprend l'exemple de la Vierge de Guadalupe en dégagant les mécanismes de sacralisation et de territorialisation ainsi que la capacité fédératrice que met en oeuvre l'image baroque dans le cadre d'un métissage "dirigé".

Dans la seconde partie l'analyse se rapporte à la manière dont l'image baroque envahit et sature le quotidien des populations, et décrit les phénomènes d'appropriation dont elle est l'objet en milieu espagnol, métis et indigène. L'A. insiste, en particulier, sur les interférences, les parasitages, les malentendus qui surgissent et s'établissent entre des conceptions et des pratiques distinctes de l'image. Une réflexion sur la notion d'imaginaire et d'imaginaires baroques, conçus comme autant

d'ensembles mouvants, polymorphes, animés d'évolutions incessantes conclut l'analyse.

Enfin, en tentant de mettre en parallèle les métissages biologiques et culturels, l'A. indique la voie que peut ouvrir une anthropologie du corps et de l'imaginaire dans la constitution d'une exploration systématique des métissages et des syncrétismes.

Sommario

L'immagine ha avuto un ruolo di notevole importanza nei processi di acculturazione e di meticciaggio a cui la società coloniale messicana è stata sottoposta. L'A. si propone di esaminare le politiche e i programmi nei quali l'immagine è stata vettore di occidentalizzazione, così come anche le risposte e le reazioni al fenomeno, nella misura in cui si espressero in forma plastica e visuale.

L'immagine occidentale e cristiana è stata da un lato utilizzata come strumento di evangelizzazione da parte dei missionari. In più di un messaggio religioso esplicito e di un repertorio iconografico inedito, l'immagine francescana ha veicolato un ordine visuale occidentale che sconvolse le concezioni indigene. Si impose in seguito un'immagine barocca che, rivolgendosi all'insieme dei gruppi conviventi in territorio messicano - indigeni, spagnoli, meticci, negri - cercò di creare e imporre un consenso religioso, culturale e sociale attraverso la presenza di effigi miracolose. L'A. si rifà all'esempio della Vergine di Guadalupe per mettere in luce i meccanismi di sacralizzazione e di territorializzazione e la capacità integratrice che l'immagine barocca è stata in grado di produrre nel quadro di un meticciaggio "diretto".

Nella seconda parte l'analisi si concentra sul modo con cui l'immagine barocca invase e saturò la sfera del quotidiano dei vari gruppi etnici. Descrive inoltre i fenomeni di appropriazione di cui fu oggetto in ambiente spagnolo, meticcio e indio. L'A. insiste in particolare sulle interferenze, i parassitismi, gli equivoci che si stabilirono tra concezioni e pratiche distinte dell'immagine, riflettendo sulla nozione di immaginario e di

immaginari barocchi, concepiti come degli insiemi mobili, polimorfi, in incessante evoluzione.

Infine, nel tentare di mettere in parallelo meticcaggi biologici e culturali, l'A. indica il cammino che un'antropologia del corpo e dell'immaginario può aprire nella costruzione di una esplorazione sistematica dei meticcaggi e dei sincretismi.

Résumé

Sommaire