

Dynamiques et interrelations entre écriture et image dans la peinture de la Vice-royauté du Pérou, XVII^e et XVIII^e siècles¹

Sebastián FERRERO

Résumé

On trouve fréquemment, à l'intérieur des peintures de la Vice-royauté du Pérou, des inscriptions (des mots) qui complètent les motifs représentés, voire qui dialoguent avec eux. Dans cette étude, nous analyserons ces interrelations en tenant compte d'une série de paramètres politiques et culturels de la vie coloniale. Ceci nous permettra de comprendre la raison de l'utilisation récurrente de cette formule « iconotextuelle », de même que son fonctionnement dans la réalité quotidienne de la colonie. La première partie sera consacrée à l'étude de l'écriture dans les peintures dites « officielles », c'est-à-dire dans les œuvres produites pour répondre à la demande de l'élite coloniale. Dans la deuxième partie, nous traiterons de la même problématique dans un contexte religieux. Nous verrons comment les écritures à l'intérieur des peintures ont collaboré à l'élaboration d'un système didactique d'évangélisation destiné à la conversion des communautés autochtones.

De façon générale, un grand nombre de peintures de la Vice-royauté du Pérou présente – à l'intérieur de l'espace pictural – des inscriptions alphabétiques. La confrontation de ces deux systèmes sémiotiques engendre une série d'interrelations entre l'image et l'écriture, qui interfère nécessairement sur le message transmis. Cette particularité de la peinture latino-américaine de la période coloniale a communément été expliquée par l'historiographie comme une réminiscence de l'esthétique picturale du *quattrocento* européen. En d'autres termes, cette problématique a été abordée à partir d'une perspective analytique que l'on peut qualifier d'« anachronique », car elle ne prend pas en compte ni le temps ni la réalité de la colonie². Il est nécessaire de réfléchir à cette question en tenant compte d'une série de variables et de paramètres socioculturels propres au système colonial. Autrement dit, il faut analyser cette problématique à partir de sa spécificité américaine, dans le contexte de conquête politique, spirituelle et culturelle d'une société qui a fait de l'écriture, la

Pierre angulaire de son emprise sur une société sans écriture.

On ne saurait sous-estimer le rôle extrêmement important qu'a joué l'écriture dans la vie coloniale. La lettre écrite a été un élément fondamental pour l'entreprise de conquête, de même que pour la consolidation et la hiérarchisation de la société coloniale. L'écriture a permis l'appropriation de l'histoire et des mémoires par les communautés autochtones en favorisant, simultanément, la transmission des messages idéologiques et religieux occidentaux. Elle était perçue comme un signe d'autorité, de légitimité et de véracité. L'homme occidental en a fait, dans les nouvelles sociétés colonisées, un outil qui autorisait ses actions, un artefact qui justifiait la conquête et la domination politico-religieuse des communautés andines. Selon Cornejo Polar, « (traduction libre) aux Andes, l'écriture n'était pas simplement une question culturelle, mais elle était surtout un élément de conquête et de domination³. »

De plus, les historiens Tom Cummins et Joanne Rappaport constatent que les communautés autochtones latino-américaines, plus précisément les communautés andines, ont été confrontées dès les premières années de la conquête à des systèmes sémiotiques inconnus (conventionnel et iconique) qui ne s'ajustaient pas à leurs pratiques socioculturelles⁴. Toutes ces variables socioculturelles doivent nécessairement intervenir dans la manière d'approcher notre problématique.

La première partie de cette étude analyse les relations entre l'écriture et l'image dans les peintures qu'on peut appeler officielles, c'est-à-dire les œuvres produites pour répondre à la demande de l'appareil politique colonial. La deuxième partie reprend cette même problématique, mais dans un contexte strictement religieux. On y analysera les peintures qui ont été utilisées dans le cadre du système d'évangélisation des communautés autochtones. La nécessité de diviser la présentation en deux volets s'explique par les différents paramètres socioculturels qui interviennent dans ces deux cas. Il faut savoir que les peintures officielles étaient habituellement destinées à un public aristocrate pour lequel la lettre écrite était une des conditions de différenciation sur l'échelle sociale coloniale, tandis que les peintures religieuses étaient généralement destinées à un public populaire majoritairement analphabète.

La lettre écrite et la peinture « officielle »

Bien que la production artistique dans la Vice-royauté du Pérou soit plutôt connue à travers son immense corpus religieux, les artistes péruviens ont réalisé une quantité non négligeable de peintures à sujet profane. Ces artistes recevaient souvent des commandes pour la représentation de peintures mythologiques, de paysages, de natures mortes et, plus encore, de portraits. Au fur et à mesure que l'élite coloniale comprenait l'importance de se faire portraiturer pour correspondre aux aspirations d'une société aristocratique, le portrait est devenu petit à petit le genre profane le plus pratiqué par les artistes de la Vice-royauté.

À l'exception du portrait pratiqué au XVIII^e siècle dans la ville de Lima, la représentation réaliste des personnages n'a, en général, jamais conditionné l'esthétique du portrait péruvien. Il en résultait une composition rigide avec des personnages aux traits figés, manquant de sensualité et de sensibilité⁵. En faisant référence à la peinture de portrait réalisée dans la région andine de La Paz, les historiens José de Mesa et Teresa Gisbert estiment qu'elle était généralement « (traduction libre) d'une médiocrité qui ne résiste pas à l'analyse formelle⁶. »

Habituellement, les personnages portraturés se présentent debout à côté d'une table où l'on exhibe des objets divers reliés à leur statut sociopolitique. Dans ces portraits, on représentait les membres de l'aristocratie coloniale, des cercles d'intellectuels, du haut-clergé, de la classe créole et de tous les groupes sociaux qui faisaient partie ou qui voulaient appartenir à la « cité lettrée » coloniale dont parle Angel Rama⁷. Par ailleurs, l'aristocratie indigène (les membres des *panacas* royales et les descendants de la dynastie *inca*) a vu dans l'acte de se représenter une bonne opportunité d'affirmation de sa position nobiliaire dans la nouvelle structure politique américaine.

Au-delà des différences, tant formelles qu'iconographiques, un élément devient très récurrent dans le portrait péruvien : la plupart de ces peintures faisaient appel à l'écriture pour élever la condition sociale de l'individu portraturé et signaler son appartenance à la sphère du pouvoir colonial. En effet, les textes (présents dans les portraits et introduits généralement par un cadre ornementé) accomplissent une fonction particulière reliée aux registres politique, juridique ou administratif du système colonial, qu'il s'agisse d'une fonction d'affirmation du personnage dans un ordre politique établi ou d'un instrument d'autorité qui légalisait la peinture en question.

Les personnages portraturés choisissaient soigneusement le contenu des inscriptions qui accompagnaient leurs portraits. Le plus souvent, ces inscriptions divulguaient leur position et leur prestige dans la hiérarchie sociale coloniale. Le texte qui accompagne le portrait du *Vice-roi Melchor Portocarrero*⁸ fait référence à sa nomination comme vice-roi de la province du Pérou, après qu'il eût occupé le même poste dans la Vice-royauté de la Nouvelle-Espagne. Cette information, qui pourrait paraître d'ordre notarial, était néanmoins essentielle, car à cette époque, le passage de la Vice-royauté de la Nouvelle-Espagne à la Vice-royauté du Pérou signifiait l'une des ascensions politiques les plus importantes au sein du système colonial espagnol⁹.

D'ailleurs, les créoles qui se faisaient portraturer devaient démontrer qu'ils avaient atteint une position nobiliaire ou administrative élevée. L'accumulation de richesses n'était pas suffisante pour accéder à une position importante dans la société coloniale. L'accomplissement social d'un créole était plutôt déterminé par

l'obtention d'un titre de noblesse. Généralement, ces titres pouvaient être obtenus par le biais d'une alliance matrimoniale ou par une nomination à un poste dans la fonction publique, par ailleurs, difficilement accessible à la population créole. Cette préoccupation constante pour montrer leurs réussites sociopolitiques s'est manifestée jusqu'aux dernières années du système colonial. Cette tendance peut être observée dans le portrait de *Joseph Rodriguez de Carassa* peint par Cristobal de Aguilar, à la fin du XVIII^e siècle¹⁰. Le texte qui accompagnait ce portrait énonçait la position nobiliaire qu'il détenait comme chevalier de l'Ordre de Calatrava et le poste qu'il avait occupé dans la Maison royale de la Monnaie à Lima¹¹.

Le but du portrait américain était de produire des œuvres qui fonctionnaient comme de véritables témoignages documentaires du pouvoir colonial¹². Souvent, les textes exposés à côté de ces personnages utilisaient les canons rhétoriques des annales administratives et politiques de cette époque. Certaines inscriptions dans les peintures officielles pouvaient octroyer à l'image le statut d'un document légal. Grâce au pouvoir de légitimation de l'écriture, ces peintures pouvaient même être considérées comme un élément de preuve valable dans un procès juridique quelconque¹³.

La peinture et l'écriture comme instruments juridiques

En 1571, le vice-roi du Pérou, Francisco de Toledo, commande à un groupe de peintres indigènes la réalisation d'une série de quatre peintures représentant le mythe originel andin de *Tamputoco*, l'histoire et les portraits dynastiques des Incas. Simultanément, il sollicite au chroniqueur galicien Sarmiento de Gamboa la rédaction de la *Historia Indica* (1572), œuvre contribuant au grand projet révisionniste de Toledo. Les peintures et la *Historia* ont été envoyées vers la métropole afin d'offrir à Philippe II un témoignage véridique du passé et des coutumes des Incas. D'après le secrétaire de gouvernement de Toledo, Alvaro Ruiz de Navamuel, dans ces toiles « ont été écrites et peintes » la succession dynastique, « l'histoire » et les « fables » des anciens seigneurs incas¹⁴. Les inscriptions peintes, auxquelles Ruiz de Navamuel fait allusion, reproduisent quelques passages de la *Historia* de Sarmiento. La totalité du « dossier » envoyé à Philippe II a été authentifiée par un document écrit dans lequel un groupe d'indigènes principaux témoignait de la véracité des peintures et de l'*Historia*¹⁵.

Bien que ces toiles aient été détruites par l'incendie de la *Casa del Tesoro* à Madrid, en 1734¹⁶, elles sont devenues le modèle visuel de la procédure à suivre, autant pour la couronne espagnole que pour l'aristocratie autochtone, lorsqu'il s'agissait de légitimer et de reconnaître les droits et les successions généalogiques. La couronne espagnole s'en était inspirée pour créer une série de tableaux qui devaient servir de contre-argument politique afin de démontrer le droit juridique qu'elle détenait sur le territoire américain¹⁷. Dans ces peintures, on représentait la dynastie inca suivie

de la monarchie espagnole. La couronne espagnole se montrait, ainsi, comme le successeur légitime du pouvoir politique américain.

De leur côté, les membres de l'aristocratie indigène se sont servis de ces peintures pour constituer des dossiers juridiques afin de démontrer des liens de parenté avec la monarchie préhispanique et ainsi réclamer leurs privilèges coloniaux. L'écrivain métis Garcilaso de la Vega a accompli à maintes reprises la fonction de médiateur dans ce genre de procès¹⁸. Vers 1603, l'Inca Garcilaso affirmait qu'il avait reçu des membres d'une *panaca* royale une peinture représentant l'arbre généalogique de la dynastie inca¹⁹. Les textes contenus dans cette peinture, servant à démontrer et authentifier les liens que détenaient les membres de cette *panaca* avec l'ancienne monarchie inca, se présentaient comme le corps légal qui justifiait la demande en question.

Selon Martin Lienhard, un témoignage oral n'avait pas de valeur dans la colonie à moins qu'il ne soit écrit selon les canons juridiques de l'époque²⁰. Le degré d'autorité et de véracité qu'avait l'écriture pouvait aussi conférer aux images un statut légal, une légitimité accrue comme elle le faisait avec le témoignage oral. L'utilisation de l'écriture à l'intérieur des peintures associe ces toiles aux pratiques juridiques de l'époque en les transformant en documents d'une valeur juridique incontestable.

Un exemple curieux de « peinture juridique » est le tableau réalisé en 1700²¹ pour « commémorer » l'approbation par la couronne espagnole de la demande qu'un groupe de caciques avait effectuée auprès de Charles II afin d'être admis comme ministres du Saint-Office. Les textes disposés dans cette peinture reproduisent les différentes étapes juridiques que la pétition avait franchies. Aux environs du centre de la toile, on trouve un texte faisant allusion à la demande originelle réalisée en 1693 (quelques années avant l'exécution de la peinture). Ce texte est suivi d'un tableau contenant les noms des autorités qui appuyaient cette demande ainsi que les noms des principaux caciques directement concernés. Derrière, on repère une phrase qui annonce la date de confection du document (16 avril 1693) et la déclaration de conformité du Conseil Supérieur de la Sainte Inquisition. Finalement, dans la partie inférieure de la toile, on expose le texte du 1^{er} décembre 1700 qui reproduit le consentement et l'approbation de la sollicitation. Afin de donner à cette peinture une connotation légale, on représente les blasons du vice-roi Melchor Portocarrero, de l'archevêque de Lima, Melchor de Liñan y Cisneros, et au centre, le blason monarchique de Castille et Léon²². Dans cette peinture, les textes et l'iconographie se complètent pour créer un message alliant rhétorique et stratégie juridique. En effet, les personnages représentés incarnent les arguments appuyant la pétition. Dans la partie supérieure, les représentations de saint Thomas d'Aquin et de saint Augustin assurent, quant à elles, l'orthodoxie dogmatique des personnes qui signaient la demande²³. Au centre, saint Toribio Mogrovejo²⁴ et sainte Rose de Lima²⁵ se présentent comme les grands modèles de la chrétienté américaine, ceux qui doivent garantir le

haut niveau d'aptitude atteint par les communautés indigènes.

La peinture de 1700 se structure d'après les conventions formelles d'un document légal, mais cette fois-ci à, une échelle « monumentale ». Le fait d'avoir choisi une structure de type juridique pour commémorer un événement historique, qui signifiait certainement un grand triomphe pour l'autochtonie américaine, nous démontre la fétichisation de ce genre de document par la société coloniale²⁶.

L'écriture et la peinture religieuse

Le projet d'évangélisation implanté en Amérique n'avait pas donné les résultats désirés. L'implantation des campagnes d'extirpation d'idolâtrie (vers 1610) et les successives dénonciations des *visitadores* et des *extirpadores* sur la remontée et la revitalisation des pratiques idolâtriques au Pérou²⁷ en sont un symptôme. Il a donc fallu renforcer les méthodes d'enseignement et de conversion du peuple autochtone. L'utilisation de l'écriture à l'intérieur des images religieuses péruviennes (pratique de plus en plus courante à partir de la deuxième moitié du XVII^e siècle) répondait certainement à la nécessité de mettre en œuvre un programme pédagogique qui fasse appel à tous les moyens possibles (comme les représentations visuelles, l'écriture et la parole orale) pour mieux transmettre les dogmes et les principes de la religion chrétienne²⁸. L'écriture, l'image, la parole, la mise en scène (comme la pendaison de crânes humains ou les curés qui brûlaient une partie de leur corps lors des sermons²⁹) formaient un programme dramatique cohérent avec l'esprit du baroque de la Contre-réforme tridentine. Autant la lettre écrite que l'image devait servir à instruire les autochtones aux mystères et aux dogmes de la « nouvelle et véritable Foi chrétienne ». De ce point de vue, l'écriture accomplissait une fonction d'appui et de complémentarité (fonctions d'*ancrage* et de *relais*) au signe iconique, en évitant de possibles déformations et en assurant ainsi la transmission adéquate du message religieux.

On peut donc affirmer que l'utilisation répétitive et presque systématique des inscriptions dans la peinture religieuse remplit une fonction pédagogique et utilitaire. Cependant, si l'on considère le fait que l'immense majorité du public à qui s'adressaient ces peintures était analphabète (et, par conséquent, incapable de comprendre les inscriptions dans les peintures), cela nous permet de mettre en doute, non pas la fonction pédagogique de ces inscriptions, mais plutôt leur effectivité pratique. Pour un récepteur qui ne reconnaît pas la relation significative entre un texte et une image établie par la sémantique du signe linguistique, la lettre écrite pouvait être perçue de différentes manières.

Premièrement, elle pouvait tout simplement se présenter comme une marque graphique sur un support quelconque, comparable aux autres marques disposées sur le reste de la peinture, créant ainsi des relations syntagmatiques avec les autres signes iconiques. Ici, la lettre écrite pouvait acquérir une fonction plus dynamique

ou, en suivant la terminologie de Claude Gandelman, une fonction « kinétique ». D'après Gandelman, l'écriture « *imposes movement on the observer even when this observer is supposed to be contemplating a picture dispassionately from a non-moving "point of vision"*³⁰. » Elle sert à suggérer une « direction » narrative ou à attirer l'œil du spectateur vers un point précis de la composition, tout en favorisant la compréhension totale de l'œuvre³¹.

Deuxièmement, l'écriture pouvait être interprétée comme la représentation graphique de la voix³². L'écriture, pensée comme le résultat visuel de la parole orale, référait à une expérience à laquelle les autochtones étaient habitués. Les indigènes pouvaient largement associer les inscriptions dans les peintures avec les mêmes messages qu'ils entendaient régulièrement dans les sermons et les prédications de missionnaires. On doit comprendre qu'en Amérique, la parole et l'image religieuse ont été rarement dissociées l'une de l'autre.

Finalement, l'écriture pouvait atteindre d'autres niveaux de signification selon la charge symbolique qu'on avait déposée sur elle. La lettre écrite incarnait l'autorité et le mystère divin suscitant la vénération des fidèles, autant lettrés qu'analphabètes. Le caractère sacré que les masses populaires européennes ont attribué à l'écriture a traversé l'Atlantique sans subir beaucoup de transformations³³. Bien qu'il soit difficile d'estimer jusqu'à quel point les autochtones ont assimilé l'écriture à un objet de vénération, on sait que les occidentaux venus en Amérique ont vivement animé cette croyance.

L'interdiction de la lecture de la Bible aux indigènes a certainement contribué à augmenter le caractère mythique de l'écriture, et plus précisément des écritures sacrées³⁴. Le missionnaire franciscain Bernardino de Sahagun réclamait « (traduction libre) qu'aucun livre des Saintes Écritures, ni une partie, ni un chapitre, ni une partie de celui-ci traduit en langue vulgaire, ne soit en possession d'une autre personne que les prédicateurs de cette langue³⁵. » De la même manière, dès les premières années de la conquête, on avait interdit le passage au Nouveau-Monde de la littérature de fiction, comme les romans de chevalerie. D'après Gonzalez Rodriguez, on ne voulait pas que les autochtones puissent voir dans la lettre écrite autant la parole de Dieu que les banalités de la littérature de fiction³⁶.

En revanche, les inscriptions dans les peintures offraient à l'indigène une confrontation unique avec l'écriture occidentale. En effet, le commun de la population autochtone établissait un contact presque quotidien avec cette écriture par le biais des peintures religieuses. Simultanément, la relation de l'écriture avec l'image religieuse renforçait le caractère sacré de la lettre écrite. L'historien Facundo Tomás soutient qu'on pourrait établir un lien valide entre la dialectique spiritualité/matérialité et la dialectique écriture/image³⁷. L'image représente la substance ou la matérialité tandis que l'écriture demeure l'essence ou la spiritualité. Toutefois, ce principe de

complémentarité dialectique n'a pas été toujours bien compris par les autochtones.

Tandis que les religieux américains s'efforçaient de sacraliser l'écriture, ils devaient insister, en contrepartie, sur le caractère matériel de l'image. Dans le sermon XIX de la *Doctrina Christiana y catecismo para instrucción de los indios* (1584), on reproduisait une question que les autochtones posaient fréquemment au doctrinaire : « (traduction libre) Père, comment peux-tu nous dire de ne pas adorer les idoles et les *huacas*, si les chrétiens adorent les images qui sont peintes et faites en bois ou en métal, s'agenouillent devant elles, se frappent la poitrine et parlent avec elles³⁸? » Il fallait persuader les autochtones du caractère illustratif d'une image religieuse en évitant que celle-ci devienne l'essence spirituelle de la foi catholique. L'écriture dans les peintures religieuses devait saisir la charge spirituelle pour insister sur le caractère matériel d'une représentation visuelle. Dans ce cas-ci, les peintures religieuses ornées d'inscriptions témoignent des deux stades de l'herméneutique chrétienne, à savoir la chair (substance) et le Verbe (essence). D'un point de vue iconographique, le caractère sacré des écritures était souvent renforcé par la représentation de personnages célestes qui apportaient et surveillaient les cartels ornements contenant les messages religieux. Habituellement, il s'agissait d'anges ou d'angelots; cependant, dans certaines situations, on représentait les véritables transmetteurs de la parole chrétienne au Nouveau-Monde, c'est-à-dire les missionnaires des ordres religieux.

Le spectateur indigène a dû s'habituer à concevoir la représentation visuelle dans un complexe système de complémentarité et de subordination entre signe iconique et mot. Les représentations visuelles coloniales ont rarement fonctionné en dehors des interrelations avec la parole, autant orale qu'écrite. Même si la peinture ne contenait pas d'inscriptions, elle a été toujours reliée au discours oral des prédications et des sermons.

Conclusion

Nous avons constaté tout au long de cette étude que l'insertion de mots à l'intérieur des peintures coloniales répondait à certains intérêts idéologiques promus généralement par les sphères du pouvoir colonial en Amérique. La lettre écrite accolée aux images était porteuse d'une signification, politique ou religieuse, que les élites coloniales ont soutenue et alimentée.

La symbiose de l'image et de l'écriture confère à l'œuvre artistique un riche potentiel symbolique, qui exprime le degré d'autorité et le pouvoir de légitimation que la société coloniale a conférés à la lettre écrite. De cette manière, les peintures officielles pouvaient, par exemple, accéder au statut de documents légaux grâce à l'utilisation des inscriptions, de même que l'écriture dans les peintures religieuses aidait à mieux comprendre la différence – quoique parfois éphémère – entre matérialité et spiritualité.

Notes

- 1 La présente étude, exposée dans le cadre du 8e Colloque étudiant d'Artefact, est une version abrégée du mémoire de maîtrise : Sebastián Ferrero, *Dinámicas e interrelaciones entre escritura e imagen en la pintura del virreinato del Perú. Siglos XVII e XVIII*, Mémoire de maîtrise (Histoire de l'art), Université de Montréal, 2007.
- 2 Pendant les années 1950 et 1960, l'historiographie de l'art latino-américain avait assumé un paradigme critique qui privilégiait une perspective d'analyse « euro-centriste ». Les notions de style et de périodisation propres à l'art européen ont été utilisées pour classer, ordonner et analyser près de 300 ans de production artistique coloniale. Entre les années 1970 et 1980, quelques historiens, comme Pablo Macera, Erwin Walter Palm, Damián Bayón et Ramón Gutierrez, ont remis en cause ce paradigme, car ils considéraient que l'application des catégories de l'historiographie de l'art occidental à l'art latino-américain était inadéquate et imprécise. Voir : Mario Barata, « Raíces, asimilaciones y conflictos. Épocas y estilos », dans Damián Bayón (dir), *América Latina en sus artes, México, Siglo veintiuno*, 1974, p. 129; Santiago Sebastián, *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Madrid, Ediciones Encuentros, 1990, p. 20. Selon Ramón Gutierrez, l'art colonial « (traduction libre) n'est pas anachronique puisqu'il ne répond pas au temps européen mais plutôt à son propre temps. En d'autres mots, l'art colonial est cohérent avec la réalité qu'il témoigne. » (« [...] no es anacrónico porque no responde al tiempo europeo, sino a su propio tiempo, es decir, es coherente con su circunstancia y por eso la testimonía. ») Ramón Gutiérrez, *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1995, p. 12.
- 3 « [...] la escritura en los Andes no es sólo un asunto cultural; es, además, y tal vez sobre todo, un hecho de conquista y dominio. » Antonio Cornejo Polar, « El comienzo de la heterogeneidad en las literaturas andinas: voz y letra en el 'diálogo' de Cajamarca », dans *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Ed. Horizonte, 1994, p. 39.
- 4 Tom Cummins et Joanne Rappaport ont suggéré que « In the colonial Andes, alphabetic literacy was introduced simultaneously with new forms of visual representation and different ways of viewing a visual image, bound together within a complex ideological system that structured the didactic, religious, and legal practices of Spaniards and indigenous people alike [...] ». Thomas Cummins et Joanne Rappaport, « Between images and writing : The ritual of the King's Quilca », *Colonial Latin American Review*, 7, 1, juin 1998, p. 8.
- 5 En analysant le portrait pratiqué dans la Vice-royauté de la Nouvelle-Espagne, l'historienne mexicaine Elisa Vargas Lugo considérait qu'il y avait une grande similarité formelle entre les visages des personnages portraiturés et les visages stéréotypés des saintes et saints de la peinture religieuse. Elisa Vargaslugo, « Austeridad del Alma », *Retrato Novohispano, Artes de México*, 25, 1994, p. 47.
- 6 « [...] en general son obras mediocres que no resisten un análisis estético. » José de Mesa et Teresa Gisbert, *Holgún y la pintura virreinal en Bolivia*, La Paz, Librería Editorial "Juventud", 1977, p. 327.
- 7 On utilise la terminologie de « cité lettrée » (*ciudad letrada*) pour paraphraser l'ouvrage célèbre de l'écrivain uruguayen Angel Rama. Selon cet auteur, la société coloniale était rigidement stratifiée selon le degré de « proximité » d'un individu ou d'un groupe social au système scriptural occidental. L'écriture était, d'après Angel Rama, un élément qui servait à positionner un individu à l'intérieur de la hiérarchie sociale coloniale. Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.
- 8 Anonyme, *Virrey Melchor Portocarrero Laso de la Vega, III conde de la Monclova*, XVIIIe siècle (début du). Huile sur toile. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.
- 9 Ricardo Estabridis Cárdenas, « El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo de poder » dans *El barroco peruano*, vol. 2, Lima, Banco de Crédito (Arte y Tesoros del Perú), 2003, p. 138.

- 10 Cristóbal de Aguilar, *José Rodríguez de Carassa*, vers 1797. Huile sur toile.
- 11 Texte : *Don Joseph Rodriguez de Carassa, Caballero de la Orden de Calatraba, Ensayador Mayor de las Provincias del Perú en las Cajas de Lima y de su Real Casa de Moneda*. Voir *ibid.*, p. 155.
- 12 Voir Elisa Vargaslugo, « El retrato de donantes y el autorretrato en la pintura novohispana », *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, 51, 1983, p. 13-20.
- 13 D'après Tom Cummins et Joanne Rappaport, « *a similar set of relationships between colonial image and text exists in the colonial legal structure, where the portrait of an individual, a historical scene of some colonial event, or a map, denote their subject just as the written document does, and could be presented by the litigant to the authorities.* » Thomas Cummins et Joanne Rappaport, *loc. cit.*, p. 10.
- 14 Cité dans Marcos Jiménez de la Espada, *Tres relaciones de antigüedades peruanas*, Asunción, Editorial Guaranía, 1950, p. 16.
- 15 Teresa Gisbert, *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*, La Paz, Gisbert & CIA, 1980, 2004, p. 118.
- 16 Enrique Marco Dorta, « Las pinturas que envió y trajo a España don Francisco de Toledo », *Historia y cultura: revista del Museo Nacional de Historia*, 9, 1977, p. 70. Selon Catherine Julien, les peintures envoyées par Toledo se conservaient dans la *Casa del Tesoro* avec d'autres peintures commandées par Philippe II aux grands artistes européens : « *The paintings Philip II commissioned from Hieronymus Bosch [sic] were kept there, as were the family portraits of Charles V. The paños [les peintures commandées par Toledo] were hung on the wall of one of the salons, along with paintings of Philip and his son by Titian, of Neptune, of a nude woman, of the twenty-two coats of arms of the Order of San Quentin of France, of a North African cow with twisted horns, and of a pelican, among other subjects [...]* ». Catherine Julien, « History and Art in Translation: The Paños and Other Objects Collected by Francisco de Toledo », *Colonial Latin American Review*, 8, 1, 1999, p. 63.
- 17 Ramón Mujica Pinilla, « Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano », dans *El barroco peruano*, vol. 1, Lima, Banco de Crédito (Arte y Tesoros del Perú), 2002, p. 30.
- 18 Voir Thomas Cummins, « Imitación e invención en el barroco peruano », dans *El barroco peruano*, vol. 2, Lima, Banco de Crédito (Arte y Tesoros del Perú), 2003, p. 43.
- 19 Dans cette lettre, Garcilaso écrivait : « (traduction libre) Cette pétition m'a été dirigée, et moi, je l'ai envoyée à Don Melchor Carlos Inga et à Don Alonso de Mesa dans la Cour de Valladolid. [...] et pour une plus grande vérification et démonstration, ils m'ont envoyé une peinture de *vara y media* [62,3 cm] sur taffetas de Chine où l'on représentait l'arbre royal [inca], en descendant de Manco Capac jusqu'à Huayna Capac et son fils Paullu. [...] à côté des représentations des Incas; on écrivait sa descendance avec ce titre : "Capac Ayllu", qui signifie de descendance auguste ou royale. » (« [...] y para mayor verificación y demostración enviaron pintado en vara y media de Tafetán de la China, el Arbol Real, descendiendo desde Manco Capac hasta Huayna Capac y su hijo Paullu. Venían los incas pintados en su traje antiguo. En las cabezas traían la borla colorada, y en las orejas sus orejeras; y en las manos sendas partesanas, en lugar de Cetro Real. Venían pintados de los pechos arriba y no más. [...] habiendo pintado las figuras de los Reyes Incas, ponen al lado de cada uno de ellos su descendencia, con este título "Capac Ayllu" que es generación Augusta o Real. ») Cité dans Teresa Gisbert, *loc. cit.*, p. 119.
- 20 Martin Lienhard, *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina, 1492-1988*, Hanover, N.H., Ediciones del Norte, 1991, p. 7.
- 21 Anonyme. *Toile commémorative de la demande effectuée à l'Inca Charles II, roi de l'Espagne, pour que la noblesse indienne puisse faire partie du Saint Office de l'Inquisition du Pérou*, 1700. Huile sur toile. Beaterio de Copacabana, Lima.
- 22 Dans la colonie, certains documents légaux ont été la cible d'une véritable fascination, pour ne pas dire une véritable vénération; surtout les cédules qui venaient de la métropole et qui contenaient

- l'écriture, le sceau et le blason royal. L'ensemble de ces éléments, représentant la parole et l'image du roi, symbolisait la présence d'une autorité absente. Ce document se transformait en *Quillca* (représentation) du monarque espagnol. Ces documents faisaient partie de cérémonies publiques dans lesquelles on reconnaissait l'autorité et on jurait respect et soumission aux ordres royaux. Cummins et Rappaport, *loc. cit.*; p. 22.
- 23 Ramón Mujica Pinilla, « El arte de los sermones », dans *El barroco peruano*, vol. 1, Lima, Banco de Crédito (Arte y Tesoros del Perú), 2002.
- 24 Toribio Mogrovejo a été nommé Archevêque de Lima en mars de 1578 et canonisé en 1726. Bien qu'on le connaisse pour son infatigable vocation missionnaire, la raison de son apparition dans cette peinture était plus politique que pieuse. Durant le Troisième Concile de Lima, saint Toribio Mogrovejo avait fortement impulsé la religiosité américaine en se prononçant en faveur du sacerdoce des indigènes.
- 25 L'origine raciale mixte de sainte Rose de Lima servait à démontrer que les Américains étaient suffisamment aptes pour se vouer au travail religieux. Ramón Mujica Pinilla, « Santa Rosa de Lima y la política de la santidad americana », dans *Perú indígena y virreinal*, Catalogo de exposición, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX, Museu Nacional d'art de Catalunya, 2005, p. 100.
- 26 Voir note 22.
- 27 Voir Pablo Joseph de Arriaga, *La extirpación de la idolatría en el Pirú [1621]*, Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1999.
- 28 Voir Mercedes López-Baralt, *Icono y conquista: Guamán Poma de Ayala*, Madrid, Hyperion, 1988, p. 124.
- 29 Ramón Mujica Pinilla, « *El arte de los sermones* », *loc. cit.*, p. 243-244.
- 30 Claude Gandelman, « By Way of introduction: Inscriptions as Subversion », « Inscription in Painting », *Visible Language*, 23, 1989, p. 141-169. D'ailleurs, Michel Butor suggérait que « nous pouvons étudier les propriétés plastiques de l'écriture avant même que nous en comprenions la signification ». Michel Butor, « Travailler avec les peintres », dans Hans-Jürger Greif (ed.), *Arts et littérature*, Laval, Nuit blanche, Université Laval, 1987, p.27.
- 31 Dans mon mémoire de maîtrise, j'ai suggéré que l'on pourrait créer des liens entre les fonctions "kinétiques" des textes de certaines peintures péruviennes et la poésie visuelle, plus précisément, les acrostiches sphériques. Voir Sebastián Ferrero, *op. cit.*, p. 84-85.
- 32 Les autochtones ont probablement eu besoin d'un certain temps pour comprendre l'écriture comme le résultat graphique de la parole orale. Voir Cummins et Rappaport, *loc. cit.*, p. 8. Néanmoins, si on tient en compte que les indigènes possédaient des méthodes de notation efficaces pour enregistrer des événements du passé et transmettre leurs messages politiques et administratifs, ils n'ont pas dû éprouver de difficulté à associer l'écriture occidentale à un système graphique de transmission du langage. Voir Lienhard, *loc. cit.*; p. 12. Voir aussi Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales [1609]*, México, Editorial Porrúa, 1984; L. VI, C. VII, p. 229.
- 33 La chrétienté a perçu l'écriture comme la manifestation de la parole divine. Selon López-Baralt, la société occidentale a sacralisé l'écriture à partir du moment où l'Évangile de saint Jean a identifié le Christ comme le Verbe. López Baralt, *loc. cit.*, p. 408. D'ailleurs, Sabine MacCornack nous rappelle que d'après certaines croyances superstitieuses, l'écriture était, pour une grande partie de la population européenne, porteuse des pouvoirs magiques. Sabine MacCornack, « Atahualpa y el libro », *Revista de Indias*, XLVIII, 184, 1988, p. 706.
- 34 Rama, *loc. cit.*, p. 33.
- 35 « [...] que ningún libro de los de la Sagrada Escritura, ni parte de él, ni capítulo ni parte de él traducido

en la lengua vulgar, lo tenga otro ninguno que los predicadores de esta lengua. » Cité dans Francisco Fernández del Castillo, *Libros y librerías en el siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 82.

- 36 Jaime González Rodríguez, "Lecturas e ideas en Nueva España", *Revista Complutense de Historia de América*, 23, 1997, p. 47-48.
- 37 Facundo Tomás, *Escrito, pintado. Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*, Valencia, Editorial Antonio Machado Libros, 1998, p. 31.
- 38 « *Mas dezirme eys, Padre, como nos dezis que no adoremos ydolos, n. guacas pues los christianos adoran las ymagenes que estan pintadas y hechas de palo, o metal, y las besan, y se hincan de rodillas delante dellas, y se dan en los pechos y hablan con ellas?* » Cité dans Gabriela Siracusano, *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2005, p. 273.