



HAL
open science

L'image de la femme dans la peinture de la Nouvelle-Grenade

Nicolás Díaz Durana

► **To cite this version:**

Nicolás Díaz Durana. L'image de la femme dans la peinture de la Nouvelle-Grenade. Etudes sur le genre. 2008. dumas-00357937

HAL Id: dumas-00357937

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00357937v1>

Submitted on 2 Feb 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License



Université Rennes 2 – Haute Bretagne
Pôle Langues

L'image de la femme dans la peinture de la Nouvelle-Grenade

Mémoire présenté par Nicolás DIAZ DURANA
En vue de l'obtention du Master 2 « Les Amériques »

Sous la direction de Madame Rita GODET

Septembre 2008

« Les mots sont, et ne sont que, l'image des choses. »

Tzvetan Todorov.
La conquête de l'Amérique : la question de l'autre. 1982.

REMERCIEMENTS

Je souhaite adresser ici mes remerciements les plus sincères à toutes les personnes qui auront contribué, de près ou de loin, à l'élaboration de ce mémoire.

Tout d'abord, je remercie Madame Rita Godet, directrice de ce mémoire, pour l'aide et le temps qu'elle a bien voulu me consacrer.

Je remercie également Monsieur Gérard Borrás, qui a bien voulu répondre patiemment et aimablement à mes nombreuses questions.

Je tiens aussi à remercier vivement Madame Jacqueline Uribe, qui n'a cessé de me prodiguer ses suggestions pertinentes.

Enfin, je tiens à témoigner ma reconnaissance à tous mes proches et amis qui m'ont toujours soutenu et encouragé au cours de la réalisation de ce mémoire.

TABLE DE MATIÈRES

7	INTRODUCTION
13	1 – LA NOUVELLE-GRENADE: SYNTHÈSE HISTORIQUE
15	1.1 – L’arrivée des conquistadores
17	1.2 – Les encomiendas et le métissage
21	1.3 – Les deux Républiques
27	1.4 – L’essor de l’art et de la culture
31	1.5 – La fin de la Nouvelle-Grenade
34	2 – LA FEMME EN NOUVELLE-GRENADE : LES IMAGES ET LEURS DISCOURS
36	2.1 – La chasteté et la création de la tentation
41	2.2 – La femme vertueuse : entre l’idéalisation et l’isolement
49	2.3 – La marche vers la gloire de Dieu
57	3 – LES MÉTISSAGES DANS L’ART NÉO-GRENADIN
59	3.1 – Autres tendances dans la peinture hispano-américaine
60	3.1.1 – « Las religiosas monjas muertas »
62	3.1.2 – La Vierge des Neiges et « La Pèlerine »

64	3.2 – Les techniques autochtones et l’influence européenne
65	3.2.1 – La transfixion de Sainte Thérèse
69	3.2.2 – La fuite vers l’Egypte
72	3.2.3 – L’influence des évangiles apocryphes
73	3.2.3.1 – La présentation de la Vierge enfant au Temple
77	3.2.3.2 – La Vierge enfant et Saint Joachim
79	3.2.3.3 – L’Immaculée Conception
81	3.2.4 – Retour de la fuite en Egypte
84	3.3 – Les métissages dans l’art néo-grenadin
90	3.4 – La Vierge revêtue de plumes et la donnante indigène
91	3.4.1 – Inmaculada o Benedicta
93	3.4.2 – La donnante indigène
96	3.5 – La Divine Bergère
102	CONCLUSION
107	BIBLIOGRAPHIE
108	Bibliographie générale
114	Bibliographie Corpus de travail
115	ANNEXES
116	Annexe A : Corpus de travail
146	Annexe A1 : Références des tableaux
162	Annexe B : Biographie de quelques artistes néo-grenadins
167	Annexe C : Index thématique

INTRODUCTION

Le questionnement sur la condition de la femme pendant la conquête de l'Amérique et la colonisation espagnole, est une problématique aussi complexe que pertinente, pouvant être abordée à partir de diverses postures théoriques et historiques. Ce mémoire a pour objet d'étude la représentation de cette femme dans la peinture en Nouvelle-Grenade, territoire qui, aujourd'hui, correspond à la République de Colombie. Nous avons choisi ce sujet pour différentes raisons : d'abord, parce que l'étude de l'art colonial néo-grenadin a longtemps été négligée, et que, seulement entre la fin du XIXe siècle et le début du XXe, certains investigateurs ont commencé à s'y intéresser¹; ensuite, parce que l'analyse des représentations esthétiques en vigueur à cette époque peut nous donner accès à une compréhension des dynamiques sociales entourant les habitants de la Nouvelle-Grenade, y compris les femmes ; et, finalement, parce que ce sujet que nous trouvons très intéressant, a été le motif déterminant pour l'entreprise de notre enquête.

Cette recherche a subi plusieurs modifications au cours des derniers mois, mais a toujours suivi un fil conducteur invariable : un Corpus de travail composé par plus de cent tableaux de femmes, tous peints en Nouvelle-Grenade. A l'origine, nous souhaitions montrer, à travers l'étude de cet ensemble d'œuvres, comment la religion catholique, traditionnellement gérée par des hommes,²

¹ Selon Marta Fajardo de Rueda, les premiers investigateurs qui se sont intéressés à l'étude de la production artistique pendant la période coloniale en Colombie ont été: Alberto Urdaneta et Lázaro María Girón, à la fin du XIXe siècle ; Roberto Pizano Restrepo, au début du XXe siècle ; des historiens espagnols, Diego Angulo, Martín Sebastián Soria et Marco Dorta ; ainsi que l'allemand Pal Kelemen. Pour en savoir plus, nous recommandons de lire :

FAJARDO DE RUEDA, Marta. *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico/Marta Fajardo de Rueda*. Santafé de Bogotá : Convenio Andrés Bello. 1999. p. 17.

² Odon VALLET. *Déesses ou servantes de Dieu ? Femmes et religions*. Gallimard. 1994. p. 55-57

cherchait à maintenir les femmes en marge d'une fonction active dans la société coloniale et dans l'Eglise. En plus, nous voulions exposer les caractéristiques particulières de l'art pictural dans les écoles artistiques de la Nouvelle-Grenade, y cherchant l'apparition d'un art métis. Nous nous sommes posés, comme point de départ de notre travail, les questions suivantes : Peut-on affirmer qu'il y ait eu métissage dans le cadre de la peinture de ces écoles ? L'art était-il vraiment un instrument au service de l'Eglise à cette époque-là ? Comment s'est faite la construction de l'identité féminine dans cette société si fortement catholique, et gérée par des hommes ?

Mais, en consultant différents ouvrages sur l'histoire et les conditions politico-sociales de la femme en Nouvelle-Grenade, nous nous sommes rendu compte qu'elle n'était pas aussi soumise que ce que l'on croit souvent, et qu'elle accomplissait des fonctions variées et importantes du point de vue éducatif et économique. Nous avons donc pris la détermination, tout en restant avec notre objet d'étude initial, de changer le sens de nos démarches et d'insister sur la recherche de l'image de la femme dans la peinture en Nouvelle-Grenade. Analyser les façons de la représenter dans les œuvres trouvées nous a paru pertinent, et cet examen s'est effectué, en entrecroisant divers discours théoriques sur le métissage à l'époque coloniale, à partir d'une connaissance suffisante de la condition de la femme ainsi que des circonstances dans lesquelles les tableaux ont été créés. C'était l'occasion de mettre en scène la difficulté de classer des phénomènes aussi complexes que ceux de la Conquête et de la Colonie, en étudiant l'influence de la religion catholique et de l'art européen sur la peinture locale, en réfléchissant sur le choc et le mélange de cultures, coutumes et pensées, et en cherchant à découvrir quelle était l'image de cette femme confinée dans les tableaux analysés.

Ce travail se compose de trois parties. La première, dont le titre est *La Nouvelle-Grenade : contexte historique*, présente une synthèse historique de la période comprise entre le début du XVI^e siècle et la fin du XVIII^e en Nouvelle-Grenade. Nous exposons d'abord l'arrivée des conquistadores, puis le déroulement de la Conquête sous le pouvoir de la Couronne espagnole à travers les *encomiendas*, pratiques d'ordre religieux, sans oublier l'apparition d'un

métissage, non seulement ethnique ou biologique, mais aussi de la pensée et de l'expression artistique. Cette synthèse historique s'appuie sur le travail de Jean-Pierre Minaudier, *Histoire de la Colombie*, et sur divers articles et recherches sur l'histoire de l'art en Nouvelle-Grenade réalisés par Marta Fajardo de Rueda.

La mise en place du contexte historique permet d'avoir une connaissance générale des situations concrètes qui entouraient la production artistique à l'époque, ainsi que de comprendre à grands traits la réalité des divers groupes et communautés qui se sont vus compromis dans ce processus de mélanges de cultures et de coutumes. Pour cette raison, les recherches de Serge Gruzinski et Tzvetan Todorov sur la conquête du Nouveau Monde et l'apparition du métissage, ainsi que les travaux de Marie Cécile Benassy-Berling sur la vie et les cultures en Amérique coloniale espagnole, nous ont été d'une grande aide pour ce premier chapitre. Avec ces auteurs, parmi d'autres, nous avons pu constater l'emprise de la religion catholique au cours de ces trois siècles, en même temps que la hantise des conquistadores pour la pureté du sang, après l'occupation de l'Espagne par les arabes durant plus de huit siècles.³

Dans la section 1.4 : *L'essor de l'art et la culture*, nous expliquons l'importance des images dans le processus d'évangélisation des natifs, en nommant aussi les peintres les plus importants de l'école néo-grenadine.⁴ La première partie de notre recherche se termine par l'explication des raisons principales ayant conduit la Nouvelle-Grenade à sa fin, juste avant les multiples guerres du début du XIXe siècle qui aboutirent, plus avant, à l'indépendance de la Colombie, puis à sa constitution en tant que Nation.

Le deuxième chapitre, *La femme en Nouvelle-Grenade : les images et leurs discours*, trouve son axe dans le Corpus qui constitue l'objet de recherche de ce mémoire. Quelques-unes des peintures sont exposées à la lumière de la révision historique développée dans le premier chapitre avec, comme appui, une étude

³ Isabel MORANT (Dir.). *Historia de las mujeres en España y América Latina (Vol. II)*. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.). Madrid. 2005. p. 638

⁴ Marta FAJARDO DE RUEDA. *La pintura Santafereña del siglo XVII y comienzos del XVIII, vista a través de una selección de obras restauradas*. Publication numérique dans la page web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República.
<<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/revelaciones/revelaciones1a.htm>> Date de la recherche : 18 novembre 2007

assez complète réalisée sous la direction de Isabel Morant, sur l'histoire des femmes en Espagne et Amérique Latine entre les XVIe et XIXe siècles. Cette section du travail rend évidente la richesse expressive de ces tableaux par une analyse et une réflexion sur des représentations de vierges, saintes et nonnes, à partir du contexte social et historique ambiant. Sont mises en scène certaines œuvres représentant la chasteté et la tentation, ainsi que d'autres concepts liés à la construction du modèle de la femme vertueuse de l'époque. A cet égard, le lecteur trouvera quelques observations de divers historiens, comme Odon Vallet et Sara Matthews Grieco, qui ont fait d'intéressantes recherches sur l'ancienne et complexe relation existant entre la figure féminine et la religion, en particulier la religion catholique. Cette partie montre les différents rôles joués par la femme en Nouvelle-Grenade, et cherche à nous faire bien comprendre quelles y étaient ses fonctions et son importance, à travers des expressions picturales encadrées par les exigences de l'Eglise, institution qui était, en ce temps là, l'un des centres de la vie en Nouvelle-Grenade.

Dans le troisième et dernier chapitre de notre travail, titré *Les métissages en Nouvelle-Grenade*, nous montrons quelles ont été les grandes influences sur la peinture néo-grenadine à l'époque de la Conquête, et comment s'utilisait un langage expressif autochtone dérivé des techniques artistiques préhispaniques, en nous appuyant sur les recherches de Marta Fajardo de Rueda, et le travail de Ramón Gutiérrez, *L'art chrétien du Nouveau Monde - Le Baroque en Amérique Latine*. D'abord, la section 3.1 met en scène quelques exemples d'autres tendances trouvées dans la production artistique des écoles de peinture hispano-américaines autres que la néo-grenadine, comme la représentation des nonnes décédées en Nouvelle Espagne, et de la Vierge dans l'école de Cuzco. Ceci nous montre qu'à l'époque coloniale, parmi ces écoles, il y avait autant de différences que de points communs en ce qui concerne le langage expressif et l'utilisation des techniques. Puis, dans la section 3.2 : *Les techniques autochtones et l'influence européenne*, le lecteur pourra apprécier comment les artistes néo-grenadins se sont appropriés de certains éléments techniques et expressifs propres de l'art européen de l'époque. Nous mettons en évidence l'importance des écoles de gravures

flamandes, les dispositions des traités espagnols d'art et les évangiles apocryphes dans la constitution du style néo-grenadin.

Ensuite, dans la section 3.3 nous mettons en place une réflexion sur les différentes façons de comprendre le concept de métissage. Pour ceci, nous nous sommes appuyés sur les études faites sur ce sujet par François Laplantine et Alexis Nouss, d'une part, et celles de Serge Gruzinski, de l'autre. Nous nous sommes posés la question sur la réelle apparition d'un « art métis » en Nouvelle-Grenade, à partir d'une critique développée à cet égard par Thomas Calvo. Egalement, grâce à la mise en scène de deux particulières créations – *Inmaculada o Benedicta* et *La donnante indigène* –, nous mettons en évidence, non seulement un intéressant mélange de techniques, mais aussi un ensemble de pensées provenant des diverses cultures en cours d'intégration. Nous montrons où et quand peuvent se lire des manifestations du métissage dans les tableaux analysés.

A la fin de la troisième partie, nous nous sommes attardés sur la conception d'« image » proposée par Jean-Claude Schmitt, notion à partir de laquelle nous avons développé une dernière considération – qui est plutôt une observation personnelle –, pour ensuite exposer notre lecture de ce qui pourrait constituer l'image de la femme, cachée derrière la peinture de la Nouvelle-Grenade. Nous avons réalisé cette analyse en nous aidant des réflexions sur le « sacré » de Jean-Luc Nancy et après avoir montré une dernière œuvre anonyme titrée *La Divine Bergère*.

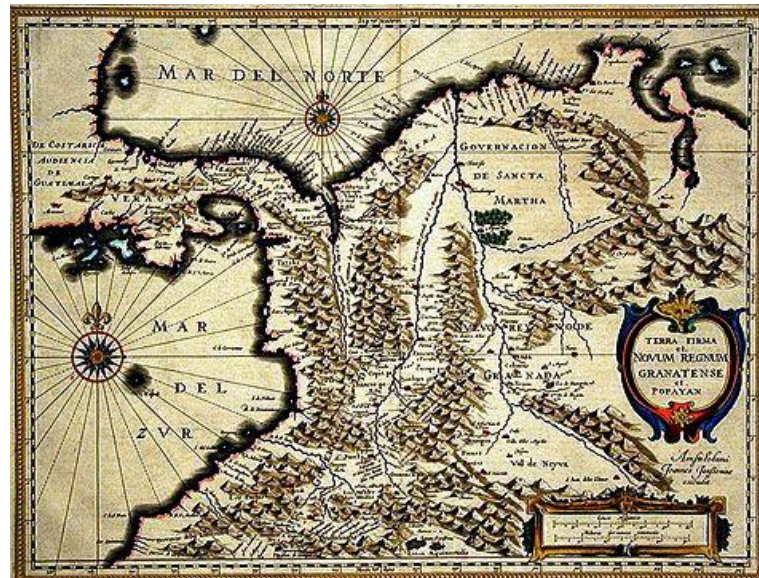
Après le dernier chapitre, nous présenterons la bibliographie qui a servi de base théorique à l'articulation et rédaction de nos commentaires et, dans la section *Annexes A*, nous trouverons le Corpus de travail composé, comme nous l'avons déjà dit, d'une centaine de tableaux représentant la femme en Nouvelle-Grenade. En parcourant les deuxième et troisième chapitres, le lecteur pourra apprécier, intégrées dans le texte, certaines des œuvres analysées à la lumière de la bibliographie. Sur le côté droit de chacune de ces images, il trouvera des petits chiffres séparés par des virgules ; ce sont les numéros correspondants à d'autres tableaux reproduisant des sujets similaires à ceux exposés : il s'agit d'une invitation à se rendre à l'*Annexe A* et à consulter d'autres exemples inclus dans le

Corpus. Ceci, nous le croyons, enrichira le processus de lecture et apportera davantage d'éléments de réflexion.

Finalement, dans l'*Annexe B*, figurent les biographies des artistes les plus significatifs de la Nouvelle-Grenade et, dans l'*Annexe C*, l'index thématique. Avec ces derniers outils, nous souhaitons offrir une alternative additionnelle d'appui, afin que notre parcours consacré à l'image de la femme dans la peinture néo-grenadine soit complet.

1 – LA NOUVELLE-GRENADE :

SYNTHÈSE HISTORIQUE



1 – LA NOUVELLE-GRENADE :

SYNTHÈSE HISTORIQUE

Dans ce chapitre du mémoire, nous présenterons une synthèse historique de la période comprise entre le début du XVI^e siècle et la fin du XVIII^e en Nouvelle-Grenade. Nous nous attacherons d'abord à l'arrivée des conquistadores sur le territoire qui, aujourd'hui, correspond à la République de Colombie. Nous verrons comment s'est déroulée cette conquête sous le pouvoir de la Couronne espagnole qui avait ordonné la fondation des Royaumes d'outre-mer sur ces territoires fraîchement découverts. La mise en place du contexte historique est fort importante pour notre travail, et nous essayerons de mettre en évidence l'influence et le contrôle de la religion catholique au cours du processus d'imposition d'un nouveau système politique, social, économique et culturel. Nous verrons également comment son intégration dans le contexte de la société indigène a déterminé un métissage, non seulement au niveau ethnique ou biologique, mais aussi dans la pensée et l'expression artistique.

Cette synthèse historique s'appuie notamment sur le travail de Jean-Pierre Minaudier, *Histoire de la Colombie*, et sur divers articles sur l'histoire, la culture et les arts en Nouvelle-Grenade écrits par Marta Fajardo de Rueda. Nous nous sommes également appuyés sur les recherches de Serge Gruzinski et Tzvetan Todorov sur la conquête du Nouveau Monde et l'apparition du métissage. Nous citerons aussi Marie-Cécile Benassy-Berling qui a réalisé d'importants travaux sur la vie et les cultures en Amérique coloniale espagnole. Finalement, d'autres auteurs ayant travaillé sur la réalité de cette période nous ont apporté des informations significatives.

1.1 – L’arrivée des conquistadores

A l’époque de la conquête (1499-1564), la Colombie était un pays aux cultures indigènes très variées, et très développées. C’était une zone riche en métaux précieux, quoique moins bien pourvue que le Mexique ou le Pérou.⁵ Les conquistadores sont arrivés, motivés par la légende de l’Eldorado, et ils entreprirent la conquête depuis les côtes atlantiques vers le centre du pays, espérant trouver, derrière les montagnes, un énorme trésor composé de pierres précieuses.⁶ Mais ils ne trouvèrent que des petites communautés indigènes très diverses, différentes entre elles, et souvent en guerre. La zone des Chibchas, groupe habitant les haut-plateaux formant aujourd’hui les villes de Tunja et de Bogotá, montrait peut-être une situation en quelque sorte différente grâce à un développement technologique plus grand et une culture plus homogène. Néanmoins, le très rude climat, la végétation épaisse et agressive, les terrains irréguliers des Andes « divisées (...) en trois cordillères grossièrement parallèles séparées par de profondes vallées au climat chaud, l’absence de voies de pénétration commodes » firent de cette découverte, un processus difficile et complexe, et même parfois assez pénible.⁷

Les premiers établissements se formèrent à Santa María et au Panamá entre 1508 et 1524. Et, dans le territoire que l’on appelle aujourd’hui la Colombie, les Espagnols se sont installés entre 1524 et 1536 sur la côte Caraïbe ; Rodrigo de Bastidas a fondé Santa Marta entre 1526 et 1532, et Pedro de Heredia a créé Carthagène en 1533 (Voir Fig. 1). Dans cette région, les conquérants ont trouvé bon nombre de tombes de caciques assez riches, appuyant le mythe de l’Eldorado et stimulant leur désir d’en découvrir davantage à l’intérieur des terres.⁸

Les cordillères avaient, dans leurs flancs, de nombreuses mines de métal et de pierres précieuses qui ont favorisé la venue et, parfois l’établissement des

⁵ Jean-Pierre MINAUDIER. *Histoire de la Colombie*. Ed. L’Harmattan. 1997. p. 11

⁶ Marta FAJARDO DE RUEDA. *L’esprit baroque dans l’art colonial*. Publication numérique dans la page web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República.
<<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/ext/ext12.htm>> Date de la recherche: 18 novembre 2007.

⁷ Jean-Pierre MINAUDIER. *Op. cit.* p. 11.

⁸ *Ibid.* p. 16

conquistadores dans ces régions. Fajardo de Rueda attire l'attention sur le rapport entre la fondation des premières villes et la présence de gisements dans leurs environs. L'exploitation de ces gisements par des colons commençait à prédominer, s'ajoutant à l'appropriation des trésors indigènes.⁹

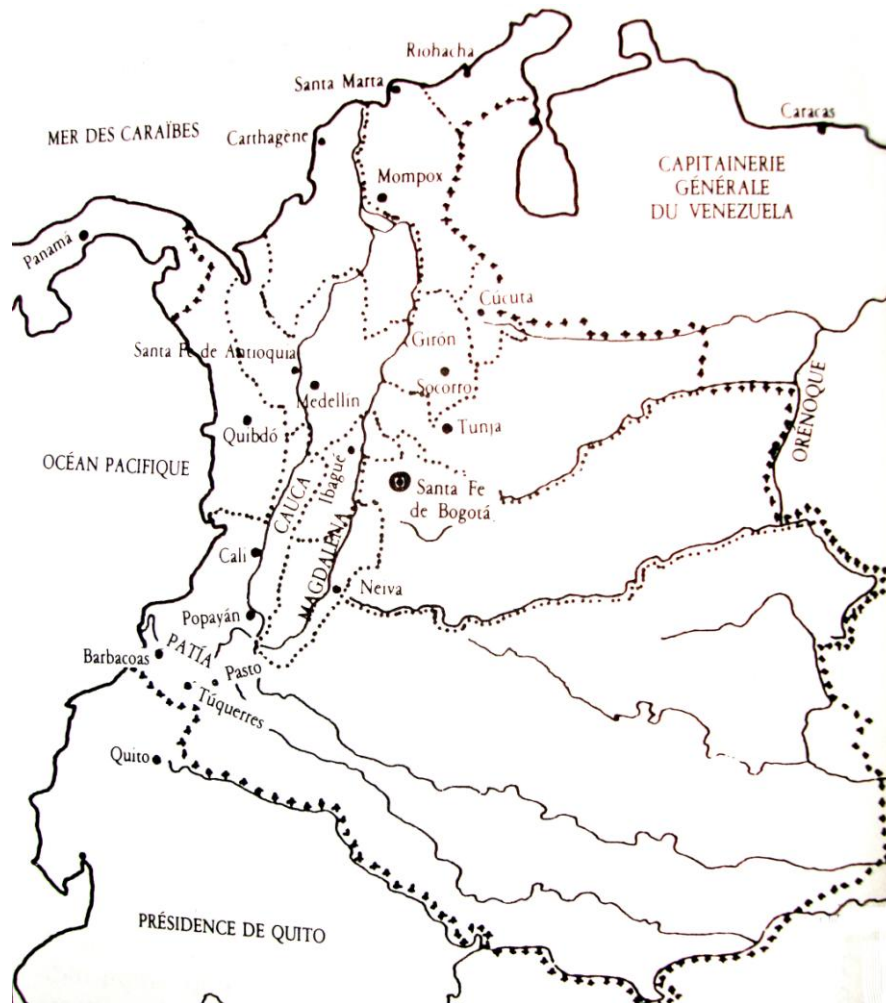


Fig. 1. Carte de la Nouvelle-Grenade. Extrait de *L'histoire de la Colombie*. MINAUDIER, Jean-Pierre. *Op. cit.* p. 61. Dessin par P. Riché.

Bien que ce chapitre n'approfondisse pas vraiment le sujet, il faut quand même y introduire certains aspects qui seront fort importants dans le cadre de ce mémoire. La religion a été l'un des moyens utilisés pour exercer le contrôle sur les communautés, cibles d'abus qui furent nombreux, en particulier pour les

⁹ Marta FAJARDO DE RUEDA. *L'esprit baroque dans l'art colonial Op. cit.*

femmes.¹⁰ Nous rechercherons quelles étaient les fonctions et quelle était l'importance de la femme dans le cadre de la société néo-grenadine. Les femmes et la religion s'avèrent donc fondamentales pour notre exposé, et nous en reparlerons plus tard dans le deuxième chapitre.

Pour l'instant, nous continuerons d'étudier la réalité de cette société, afin d'identifier les facteurs les plus significatifs de l'histoire, la politique et l'économie : c'est la meilleure façon de comprendre quelle a été leur influence dans l'apparition des codes expressifs en vigueur à l'époque.¹¹

1.2 – Les *encomiendas* et le métissage

Dès la fondation de Carthagène, les expéditions augmentent considérablement. Santa Marta est le point de départ de celle qui atteindra la zone centrale, notamment la région de la capitale de la Colombie actuelle : Bogotá. Cette conquête de l'intérieur des terres, effectuée entre 1536 et 1539, eut pour origine un événement assez accidentel. En 1535, la Couronne espagnole nomma, comme gouverneur de Santa Marta, Pedro Fernández de Lugo qui tomba vite malade. Son fils, Alonso Luis, choisit de s'enfuir ne voulant pas reprendre la fonction de son père. C'est donc Gonzalo Jiménez de Quesada, le lieutenant des troupes, qui prit le commandement de la ville, et entreprit par la suite l'expédition vers l'intérieur du pays, cherchant d'abord une route pour arriver au Pérou par le fleuve Magdalena.¹²

Cependant, à la moitié de l'expédition, les conquérants décidèrent de faire route vers l'Est, à cause d'indices permettant d'envisager l'existence d'une

¹⁰ « L'Européen trouve belles les femmes indiennes ; il ne lui passe évidemment pas par l'esprit de leur demander le consentement avant de « mettre son désir à exécution ». Il adresse plutôt cette demande à l'Amiral, qui est homme et Européen comme lui, et qui semble donner des femmes à ses compatriotes aussi facilement qu'il distribuerait des grelots aux chefs indigènes. (...) Les femmes indiennes sont des femmes, ou des Indiens, au carré : à ce titre elles deviennent l'objet d'un double viol. » Tzvetan TODOROV. *La conquête de l'Amérique*. Editions du Seuil. 1982. p. 66

¹¹ Mabel MORANÑA. *Le discours baroque dans l'Amérique espagnole coloniale*. L'Harmattan : Paris. 2005. 310 p.

¹² Jean-Pierre MINAUDIER. *Op. cit.* p. 21

contrée plus peuplée et plus riche que celles qu'ils connaissaient déjà. Ils arrivèrent sur un énorme haut-plateau où habitaient des civilisations indigènes, et s'installèrent après avoir mis en fuite Zipa Bacatá, le cacique qui dominait la région. En 1538, ils fondèrent Santa Fe de Bogotá et attribuèrent le nom de « Nouveau Royaume de Grenade » à l'ensemble des territoires récemment découverts, notamment parce que Jiménez de Quesada était né près de Grenade en Espagne. Pendant ce processus de conquête des différentes régions de l'intérieur et des côtes, certaines communautés se défendirent, infligeant parfois de grosses pertes aux troupes espagnoles. Mais la majorité d'entre elles a généralement fui, ou choisi la soumission, parfois même le suicide collectif.^{13 14}

Selon Minaudier, on pourrait subdiviser les moments historiques de la Nouvelle-Grenade, grosso modo, en trois phases :

La première à la fin du XVI^e siècle où le régime colonial se consolidait. A l'époque existait une très forte puissance : les *encomiendas*. La Nouvelle-Grenade n'étant pas aussi riche en or que le Pérou ou le Mexique, la prospérité a commencé à reposer, notamment, sur le travail de la terre et l'exploitation de la main d'œuvre indigène. Ce système avait été, il y a longtemps, déjà implanté par la Couronne dans d'autres régions des Amériques et, en 1553, il est introduit, aussi, en Nouvelle-Grenade.¹⁵

L'*encomienda* était une pratique d'ordre fondamentalement religieux où les colons se « répartissaient » les communautés indigènes qui leur étaient « confiées » (*encomendadas*) ; ils devaient assurer leur évangélisation.¹⁶ Les espagnols offraient aux indigènes, en échange de leur main d'œuvre, protection et éducation, cette formation étant strictement liée aux principes catholiques. L'information qui arrivait en Amérique était fortement contrôlée par les autorités espagnoles à sa sortie d'Europe ; cette information, les documents, et même les

¹³ Jean-Pierre MINAUDIER. *Op. cit.* p. 25

¹⁴ *Supra* « La donnante indigène » p. 93

¹⁵ Marie-Cécile BENASSY-BERLING; André SAINT-LU. *La ville en Amérique Espagnole coloniale*. Presse de la Sorbonne Nouvelle. 1995. p. 175

¹⁶ Jean-Pierre MINAUDIER. *Op. cit.* p. 29

gens envoyés en Amérique devaient toujours répondre aux préceptes dérivés du Concile de Trente, et ne jamais contredire le discours de l'Église.¹⁷

Il s'agissait alors, d'une pratique qui assurait le contrôle des communautés indigènes par les Espagnols et leur évangélisation. En même temps, on profitait de la main d'œuvre autochtone pour exploiter les ressources naturelles des différentes régions. Gruzinski voit la colonisation espagnole comme « une négociation ininterrompue, une suite de compromis avec la réalité indienne. »¹⁸ Il faut bien replacer cette expression dans le cadre de la pensée de cet auteur, puisque l'on peut dire que les stratagèmes utilisés par les conquistadores n'étaient pas basés sur une dynamique « négociée », c'est-à-dire sur un dialogue juste et bilatéral. Mais il est exact que la Découverte et la Conquête ont marqué l'histoire, et que les espaces de « médiation »¹⁹ y furent fondamentaux, même s'ils ont été imprégnés de violence.

La deuxième phase, au XVIIe siècle, se caractérise principalement par la diminution et la décadence des *encomiendas*, par une forte crise économique autour des travaux de la mine due à l'écroulement de la population indigène, et à l'apogée de la grande propriété agricole. Selon Fajardo de Rueda, cette population se voit réduite de quatre-vingt dix pour cent, ce qui a donné naissance à un métissage d'ordre biologique. Minaudier parle de « catastrophe démographique » en se référant à cette diminution radicale des indigènes qui eut lieu dans les territoires de la Nouvelle-Grenade au cours du XVIe siècle. Dans les régions de Tunja et Pasto, bien peuplées au début du XVIe siècle, le nombre des aborigènes se voit réduit de plus de 50% ; et dans l'actuel Caldas, zone habitée par les Quimbayas, orfèvres comptant parmi les plus brillants d'Amérique Latine avant la Conquête, les tributaires sont passés de 15000 en 1539 à 69 en 1628.²⁰

¹⁷ Marta FAJARDO DE RUEDA. *L'esprit baroque dans l'art colonial Op. cit.*

¹⁸ Serge GRUZINSKI. *La pensée métisse*. Ed. Fayard. 1999. p. 294

¹⁹ Gruzinski voit la conquête de l'Amérique comme un processus de construction identitaire individuel et collectif, fondamental pour comprendre les manifestations du métissage. Il ne se limite pas à repérer les « abus » qui ont été faits, mais il essaie d'aller plus loin en voyant les événements comme des espaces de construction d'histoire : « échanges d'un monde à l'autre, les croisements mais également les individus et les groupes qui font office d'intermédiaires, de passeurs, et qui transitent entre les grands blocs que nous nous contentons de repérer. En réalité, ces espaces de médiation ont eu un rôle essentiel dans l'histoire. » *Ibid.* p. 43

²⁰ Marta FAJARDO DE RUEDA. *L'esprit baroque dans l'art colonial Op. cit.*

Les causes d'un si fort déclin de la population indigène sont nombreuses. D'un côté, l'arrivée de nouvelles maladies auxquelles les natifs n'étaient pas habitués, telles la rougeole et la grippe. Ces affections inconnues firent des ravages parmi les différentes communautés qui vivaient dans des conditions ne leur permettant ni de lutter contre ces fléaux ni de guérir. Cette situation a été encore aggravée par les mauvais traitements infligés par les Espagnols, la surcharge de travail et les travaux forcés, notamment dans les régions minières et sur la route de Santa Fe. D'un autre côté, les hauts tributs ont obligé les indigènes à se confiner sur des terrains moins fertiles, ce qui a également contribué aux multiples ruptures du système économique et familial. Ces changements extrêmement radicaux sur différents niveaux eurent des conséquences tout aussi importantes, bien que moins évidentes, et entraînèrent des modifications comme : l'adaptation à un nouveau régime alimentaire, la destruction des religions et des cultures,²¹ et la nouvelle importance du vêtement.²²

Le mélange ethnique augmentait parmi les habitants de la Nouvelle-Grenade, en quelque sorte à cause de l'effondrement des structures familiales des autochtones et des colons :

«... tandis que les hommes étaient décimés par le travail aux mines ou employés de longs mois durant dans des *haciendas* lointaines, les Indiennes employées au service des Espagnols suppléaient, surtout dans les premiers temps, au manque de femmes des colons »²³

Selon Bennasy-Berling et Saint-Lu, en ville, ce sont les femmes qui souffraient d'une grosse surcharge de travail ainsi que des abus de pouvoir des conquistadores. Dès les premiers temps de la conquête, c'est-à-dire à partir du

²¹ Marta FAJARDO DE RUEDA. *L'esprit baroque dans l'art colonial Op. cit.*

²² Le cas de la Nouvelle-Grenade est similaire à celui du Pérou : « L'importance du vêtement aussi bien pour la société chrétienne que pour l'élite indigène est une évidence. Le vêtement dit qui on est, à quelle place on se situe, plus encore dans une collectivité comme celle du Pérou colonial qui ne pensait pas autrement qu'en termes de hiérarchie. » Bernard LAVALLE. *Transgressions et stratégies du métissage*. Presses de la Sorbonne Nouvelle. 1999. p. 206

²³ Jean-Pierre MINAUDIER. *Op. cit.* p. 40-43.

XVI^e siècle, elles devaient exécuter toutes sortes de labeurs pour les colons, allant des tâches domestiques simples aux « services sexuels ».²⁴

On trouve enfin une troisième phase qui se déroule au XVIII^e siècle. La Couronne décide de transformer la ville de Santa Fe en Vice-royauté de la Nouvelle-Grenade,²⁵ et l'exploitation des mines d'or a une résurgence significative qui permet le retour de la prospérité économique, même si la relative paix attendue au XVI^e siècle se voit contrariée par de violentes manifestations indigènes réagissant aux tentatives de la Couronne espagnole de maintenir le pouvoir sur ses colonies.²⁶ Nous reprendrons ce thème plus avant.

1.3 – Les deux Républiques

Donc, ce que l'on appelle « La Période coloniale » a tenu place environ entre 1564 et 1810. Quelques aspects fondamentaux commencèrent à différencier la Colombie de ses voisins : d'un côté, la diminution significative de la population indigène et l'augmentation du métissage ; de l'autre, la nouvelle économie basée surtout sur l'exploitation des mines d'or ; et, finalement, ce que Minaudier définit comme une « très stricte compartimentation régionale », ce qui a rendu bien difficile la construction de la Nation après son indépendance.²⁷

La Nouvelle-Grenade se présentait comme une série de régions individuelles ayant du mal à s'intégrer à cause de l'agressivité du terrain et des pauvres moyens de communication. Le pouvoir se concentrait notamment à Santa Fe, où l'on trouvait aussi la majeure partie des bureaucrates de la Colonie. Nous verrons plus tard comment cette ville devint un très important centre culturel de la région, et accueillait de nombreux artistes tant locaux qu'internationaux. Quant à Tunja, ville partageant, depuis le début, la concentration des pouvoirs avec Santa

²⁴ Marie-Cécile BENASSY-BERLING; André SAINT-LU. *Op. cit.* p. 182

²⁵ Marcel NIEDERGANG. *Les 20 Amériques latines*. Éditions du Seuil. 1969. p. 171

²⁶ Jean-Pierre MINAUDIER. *Op. cit.* p.35

²⁷ *Ibid.*

Fe, elle se tournait vers l'agriculture et avait une population principalement indigène et métisse. Le Nord-Est andin développait également une assez bonne agriculture notamment à partir de l'industrie du tabac, et Carthagène était devenue un important centre commercial de la côte des Caraïbes. Finalement, grâce à l'exploitation de l'or, la Nouvelle-Grenade se faisait une place, bien que toujours secondaire face au Pérou et au Mexique, parmi les colonies espagnoles. Il y avait cependant beaucoup d'activités économiques autour de l'agriculture. La main d'œuvre était constituée d'indigènes et de métis mais aussi, dans certaines régions, par les esclaves noirs ramenés d'Afrique pendant le XVIIe siècle pour suppléer le manque de travailleurs.²⁸

La conquête de l'Amérique se déroulait au moment où il y avait, en Espagne, une forte hantise pour la pureté du sang.²⁹ S'instaurèrent, alors, de nouvelles dynamiques sociales plus adaptées aux besoins des habitants des différentes régions. La Couronne, concernée par l'essor des pratiques « immorales » chez les indigènes, telles que l'alcoolisme, le métissage et les naissances illégitimes, entre autres, décida d'établir un nouveau système appelé *resguardos*.³⁰ Il s'agissait de zones clairement délimitées totalement interdites à tous ceux qui n'étaient pas indigènes.³¹ Avec cette nouvelle résolution, la Couronne cherchait à maintenir les colons séparés des Indiens, ce qui lui permettait en tout cas de soutenir l'exploitation du travail des autochtones et de continuer sa mission d'évangélisation en éloignant les différentes populations des pratiques pécheresses : « ...à travers l'Eglise, la Couronne entend inculquer des modes de vie, des règles de société, bref des normes, une « police », susceptibles d'introduire dans le chaos des Indes un ordre progressif. » Ce processus de constitution des réserves a eu lieu entre 1593 et 1635. Plus tard, au XVIIIe siècle, les *resguardos* furent supprimés.³²

Au début du XVIIe siècle, une violente campagne d'extirpation des idolâtries se déroule à Santa Fe, ainsi qu'à Lima et à Quito. La vie des

²⁸ Jean-Pierre MINAUDIER. *Op. cit.* p.35.

²⁹ Isabel MORANT. (Dir.). *Historia de las mujeres en España y América Latina (Vol. II)*. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.). Madrid. 2005. p. 638

³⁰ « Réserves »

³¹ Jean-Pierre MINAUDIER. *Op. cit.* p.37

³² Carmen BERNARD ; Serge GRUZINSKI. *Histoire du Nouveau Monde – Les métissages*. Ed. Fayard. 1993. p. 287

communautés indigènes se vit alors réduite à ce que proclamait la législation espagnole. Ces cultures finirent par être écrasées par les coutumes, et par le pouvoir de la religion catholique qui s'était déjà implanté partout³³ :

« L'identité indigène, au XVIII^e siècle, était devenue essentiellement négative : l'Indien, au bas de l'échelle sociale, était celui qui payait le tribut, qui devait se plier à certaines corvées, que l'on confinait dans un *resguardo*, qui ne pouvait pas vendre la terre qu'il cultivait. »³⁴

Toujours à cette époque, une grande partie de la propriété rurale était divisée en régions où se constituaient les *haciendas*. Celles-ci couvraient d'énormes extensions, pour la plupart exploitées par une main d'œuvre servile, c'est-à-dire, par des esclaves. Parmi les plus rentables se trouvaient celles des jésuites qui les dirigeaient en employant envers tous, patrons et travailleurs, le même discours évangéliste. Ils cherchaient ainsi à faire également l'éducation des élites en religion, et accumulaient, en même temps, d'énormes richesses grâce aux dons des fidèles et à une gestion très habile et rationnelle.³⁵ Ils savaient bien, aussi, que le pouvoir des images était un facteur qui contribuerait à augmenter le nombre des fidèles croyants : leurs terres étaient donc complètement saturées d'images religieuses, selon les strictes directives du Concile de Trente concernant l'évangélisation des communautés du Nouveau Monde.³⁶

Selon Thomas Calvo, la femme restait apparemment au second plan à cette époque : « la grande victime de l'enseignement colonial fut la femme, et ceci, même en milieu urbain : il n'y avait guère pour elle que les collègues des couvents féminins où on lui apprenait à prier et à broder »³⁷ Cependant, cette affirmation pourrait ne pas être tout à fait vraie : l'importance de la femme dans le

³³ Carmen BERNARD ; Serge GRUZINSKI. *Op. cit.* p. 313

³⁴ Jean-Pierre MINAUDIER. *Op. cit.* p. 45

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Bernard LAVALLE. *Op. cit.* p. 65

³⁷ Thomas CALVO. *L'Amérique Ibérique de 1570 à 1910*. Ed. Nathan. 1994. p. 164

cadre de l'éducation, l'économie et les arts en Nouvelle-Grenade était considérable,³⁸ et nous pourrions le remarquer dans le deuxième chapitre.³⁹

Comme nous l'avons constaté, la religion influait sur tous les aspects de la vie des habitants de la Nouvelle-Grenade. Espagnols, créoles, métis et indigènes furent tous affectés par le stratagème de la Couronne espagnole qui, s'appuyant sur l'Eglise catholique, réussit à ramener les idées, les pratiques quotidiennes, les modes d'expression artistique, entre autres, aux systèmes de pensée du catholicisme constitués à partir des ordres et des dispositions du Concile de Trente. C'est pourquoi nous verrons que la plupart des représentations artistiques avaient une relation directe avec les thématiques de la religion catholique.⁴⁰ La religion se consolidait en Nouvelle Grenade comme le centre de la vie et de ses démarches. « Chaque cité avait sa paroisse ; les plus importantes eurent immédiatement des couvents et un évêché (Santa Fe accueillit son premier évêque en 1553) »⁴¹ Nous reprendrons cette imprégnation religieuse globale après avoir vu ce qui se passa au XVIIIe siècle et qui fut déterminant pour la consolidation de la Colombie comme Nation suite à son indépendance.

Dans la société coloniale, faire la distinction entre ceux qui étaient citoyens et ceux qui ne l'étaient pas constituait un point très important. Il suffit de dire que pour être considéré comme citoyen il fallait, tout d'abord, ne pas être Indien, car la Couronne cherchait à cette époque à délimiter deux Républiques inassimilables: celle des Espagnols qui devait rester isolée de l'autre, la République des Indigènes. Et, bien que la Couronne ait tout fait pour l'en empêcher, le métissage suivait son cours, non seulement du point de vue du mélange ethnique, mais aussi avec l'intégration des cultures, croyances, coutumes et idées des nouvelles générations, déjà métisses, indigènes et espagnoles, sans compter celle des esclaves noirs. Pourquoi cet acharnement de la Couronne à éviter n'importe quelle sorte de mélange ? A cet égard, Gruzinski nous dit :

³⁸ Marta FAJARDO DE RUEDA. *El Arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico / Marta Fajardo de Rueda*. Santafé de Bogotá : Convenio Andrés Bello. 1999. p. 54

³⁹ *Supra* p. 40

⁴⁰ Marta FAJARDO DE RUEDA. *L'esprit baroque dans l'art colonial*. *Op. cit.*

⁴¹ Jean-Pierre MINAUDIER. *Op. cit.* p. 29

« (L'Espagne) ne saurait oublier qu'une bonne part de la Péninsule a été neuf siècles durant une terre d'islam, et que l'Amérique Latine et coloniale est à jamais indissociable de l'histoire de l'Europe. (...) Les sociétés totalitaires et coloniales l'ont souvent rejeté (le métissage) comme une insupportable dégénérescence en le stigmatisant de toute la force de leurs racismes. »⁴²

La population n'appartenant ni à l'une ni à l'autre de ces deux Républiques, c'est-à-dire les esclaves noirs et la plupart des métis, restait isolée et était souvent victime de discrimination et de racisme. Au XVIIIe siècle, la majorité des habitants de la Nouvelle-Grenade entraient dans cette catégorie, ce qui a commencé à poser des problèmes entre les quelques Espagnols de « sang pur » qui continuaient à adhérer à la cause de la Couronne contre le métissage. À cela on peut ajouter le manque de sentiment d'appartenance des indigènes, métis, noirs, et tous les autres non Espagnols, à la « république » naissante.⁴³

On peut se rendre compte des différences sociales si radicales qui commençaient à se manifester au sein des nouvelles villes. Ces différences ont augmenté au cours du temps, de même que l'influence de la religion catholique en ce qui concerne la distribution des pouvoirs. L'espace contribuait aussi à marquer ces inégalités :

« Les maisons des bonnes familles bordaient la place centrale, à proximité des édifices du pouvoir, en particulier l'église ou la cathédrale, et la maison du *cabildo* ; plus on s'éloignait de cette place, plus le prestige social diminuait. »⁴⁴

Les *cabildos* se constituèrent comme l'organe représentant les espagnols parmi les autres habitants de la Nouvelle-Grenade, dans les agglomérations auxquelles la couronne avait attribué le statut de ville. Ils représentaient une extension du pouvoir du gouverneur dont les fonctions n'étaient qu'administratives et locales. Ils étaient responsables de situations assez concrètes : constructions de ponts, approvisionnement de la ville, répartition des

⁴² Serge GRUZINSKI. (Dir). *Planète métisse*. Musée de Quai Branly/Actes Sud. 2008. p. 20

⁴³ Jean-Pierre MINAUDIER. *Op. cit.* p. 70-74

⁴⁴ *Ibid.*

impôts, entre autres. Prétendument, n'importe quel citoyen pouvait être élu comme membre des *cabildos*, mais ces postes revenaient souvent aux familles les plus puissantes.⁴⁵

Au XVII^e siècle une grave crise économique se produisit, divers événements ayant contribué à la diminution à quasiment zéro de la production d'or dans la région centrale de la Nouvelle-Grenade où se trouvaient Santa Fe et Tunja, déjà consolidées comme les deux villes les plus importantes du Royaume.⁴⁶ L'agriculture commençait à supplanter l'orpaillage comme système de production plus rentable. Les colons se virent obligés d'explorer de nouvelles régions, dont l'ouest de la Nouvelle-Grenade, et trouvèrent des territoires encore non exploités. Au XVIII^e siècle, la ville de Popayán, grâce à l'exploitation des mines, devint le centre d'une des régions les plus riches et productives du pays.⁴⁷

L'autorité espagnole essayait de s'imposer aux indigènes et aux métis, sans obtenir beaucoup de résultats. Le système appliqué dès le début du XVI^e siècle fonctionna tant bien que mal jusqu'au XVIII^e. Les Audiencias, groupes de juges désignés par la Couronne, étaient chargées de maintenir l'ordre aux niveaux civil, administratif et pénal, de même que d'assurer l'accomplissement des lois, la protection des droits des indigènes et l'exercice convenable des fonctionnaires du gouvernement. La plus grande partie du territoire que l'on appelle aujourd'hui la République de Colombie dépendait de l'Audience de Santa Fe. D'un autre côté, la Couronne avait reçu du Pape la faculté d'élire ses évêques et ses prêtres, et la possibilité de diriger à sa convenance les processus d'instruction religieuse de la population. Seuls les jésuites restaient directement connectés aux dispositions de Rome, raison pour laquelle, en 1767, ils furent expulsés de tout le territoire américain dominé par la Couronne. Cette expulsion causa des problèmes dans certaines petites et moyennes villes, où l'éducation dépendait exclusivement d'eux.⁴⁸

Le clergé, en ville, jouait un rôle important quant au recrutement de fidèles et à l'évangélisation des habitants. Le système politique et social des XVII^e et XVIII^e siècles en Nouvelle-Grenade était spécialement pensé afin de garantir la

⁴⁵ Jean-Pierre MINAUDIER. *Op. cit.* p. 70.

⁴⁶ Marie-Cécile BENASSY-BERLING ; André SAINT-LU. *Op. cit.* p. 172

⁴⁷ Jean-Pierre MINAUDIER. *Op. cit.* p. 53

⁴⁸ *Ibid.* p. 76

permanence du pouvoir entre les mains de la Couronne espagnole et de ses représentants, sur ses nouveaux domaines. La plus grande préoccupation des Espagnols était celle de perdre le contrôle partial ou total sur les communautés qui y étaient établies, et nous comprenons donc leur intérêt à rester du côté des plus puissants à l'époque.⁴⁹

1.4 – L'essor de l'art et de la culture

Les systèmes de *cabildos* et *encomiendas* ont joué des rôles fondamentaux dans le processus de soumission et contrôle des habitants des régions conquises avec, comme appui, l'« armée complémentaire » de l'Eglise.⁵⁰ Il ne s'agissait évidemment pas d'un stratagème frontal, car le discours de l'Eglise était celui de l'évangélisation et de la rédemption, et non celui du contrôle et de la soumission. Mais la Couronne profita de la liberté dont elle jouissait pour structurer à sa convenance la formation religieuse des habitants de la Nouvelle-Grenade. Pour cela, il fallait lutter contre n'importe quelle manifestation contredisant les dispositions de l'Eglise, y compris l'idolâtrie. Reformulant la façon de représenter les croyances religieuses on remportait, en quelque sorte, une conquête d'ordre religieux.⁵¹

L'utilisation des images répond aux exigences du christianisme pendant la période coloniale.⁵² La peinture et les arts plastiques, en Nouvelle-Grenade, subissaient une assez forte influence en provenance de l'Europe. On y retrouvait, soient des illustrations religieuses de figures connues dans les arts européens (le

⁴⁹ « Réguliers ou séculiers, les clercs étaient souvent les personnages les plus puissants du village. On a de nombreux exemples de prêtres séculaires qui possédaient une *hacienda* sur le territoire de leur cure ; ils y faisaient trimer leurs paroissiens, et se les transmettaient souvent d'oncle à neveu. D'autres accumulaient les *censos* et les *capellanías*. Tous se faisaient payer (illégalement) pour dire les messes, distribuer les sacrements, et célébrer les nombreuses fêtes religieuses : ils employaient des Indiens comme chantres, sacristains, valets, etc. et avaient généralement une concubine et des enfants au village. Bien sûr il existait aussi un clergé pauvre, sans grandes ressources, très proche de ses paroissiens. » Jean-Pierre MINAUDIER. *Op. cit.* p. 76

⁵⁰ Thomas CALVO. *Op. cit.* p. 153

⁵¹ « ... dans les faites, la conquête religieuse consiste souvent à enlever d'un lieu saint certaines images et à en mettre d'autres à la place » Tzvetan TODOROV. *Op. cit.* p. 80

⁵² Serge GRUZINSKI. *La pensée métisse. Op. cit.* p. 108

Christ, la Vierge, des épisodes bibliques), soient des peintures païennes reproduisant la vie quotidienne. Parmi les tableaux que nous analyserons plus loin dans ce mémoire, nous ne verrons que des œuvres affichant des images rattachées à la religion catholique, notamment des femmes, mais il faut se souvenir que ce n'était pas le seul sujet développé à l'époque par les peintres de la Nouvelle-Grenade. En revanche, la plupart des activités culturelles se déroulaient autour du catholicisme. Au cours du XVIII^e siècle, l'Ordre de « la Compañía de María », aussi appelé « La Enseñanza », fondé par Jeanne de Lestonnac en 1607 en France, fait son arrivée en Amérique Hispanique. Le troisième couvent de ce groupe a été fondé à Santa Fe en 1783. Les religieuses avaient à leur charge l'éducation des filles, tant dans des écoles privées que dans des établissements publics. Avec, toujours comme base, les préceptes de la religion catholique, l'ouverture de ces couvents a favorisé le processus de l'éducation féminine.⁵³ Nous voyons que le rôle de l'Eglise a été fondamental dans le processus de la conquête, par les tâches qu'elle imposait dans l'enseignement de la langue et de la religion.⁵⁴

Par contre, avoir recours aux images était quand même le moyen le plus sûr pour l'accomplissement d'une évangélisation réussie car il y avait, bien évidemment, des difficultés de communication verbale entre les colons et les indigènes et métis. L'utilisation de l'image fut donc favorisée lors des processus de conversion, mais également retenue comme ressource additionnelle dans l'enseignement de la langue. La Couronne, par l'intermédiaire de l'Eglise, les utilisait de façons différentes, selon les circonstances, et même en complément d'autres formes d'expression artistique.⁵⁵

On peut parler de l'école de peinture⁵⁶ de Santa Fe et de son assez grande production picturale, du XVII^e siècle au XVIII^e. Les différentes formes

⁵³ Isabel MORANT. *Op. cit.* p. 686

⁵⁴ Marta FAJARDO DE RUEDA. *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico.* *Op. cit.* p. 33.

⁵⁵ « Les Franciscains utilisèrent les Catéchismes Illustrés et le théâtre. Sur les parvis des églises, on installait fréquemment des décors pour représenter des Autodafés, à travers lesquels on expliquait les mystères les plus importants de la religion catholique. De la même façon, les célébrations de la Semaine Sainte, ainsi que les fêtes du Corpus Christi, celles de la Vierge Marie et des nombreux Saints du culte, avaient lieu non seulement sur les parvis, mais dans toute la ville, entièrement transformée en une immense scène pour représentations et processions. » Marta FAJARDO DE RUEDA. *L'esprit baroque dans l'art colonial.* *Op. cit.* .

⁵⁶ Selon Fajardo de Rueda, on appelle « école de peinture » la forme dont chaque région des Amériques a reçu des influences des arts européens et la manière de les modifier et adapter à son

d'expressions donnèrent lieu à un nouveau style aux caractéristiques propres, bien que fortement influencé par la peinture européenne. Pendant les premières années de la période coloniale, Santa Fe et Tunja furent les centres urbains les plus importants de la Nouvelle-Grenade. Tunja compta même sur la visite de quelques artistes italiens et d'intellectuels de l'époque qui ont exercé une influence certaine sur sa création artistique.⁵⁷

D'un autre côté, le prestige des artistes de Santa Fe s'élargissait considérablement. Plusieurs villes, telles que Carthagène, Tunja et Popayán, entre autres, commandaient régulièrement des tableaux à la Capitale. L'Eglise était le promoteur ainsi que le mécène principal de la production artistique en Nouvelle-Grenade, et l'art colonial se consacrait surtout à appuyer les besoins du processus d'évangélisation, ce qui contribuait directement à la permanence du pouvoir de la Couronne. L'Eglise, ainsi que les fidèles d'élite, achetaient des productions artistiques à des fins différentes ; les peintures étaient les plus appréciées. Les fêtes religieuses étaient toujours largement célébrées. A ces occasions spéciales, citoyens et clergés appartenant à différentes confréries religieuses passaient leurs commandes, parfois pour contribuer aux nécessités de leur paroisse au moyen de donations de tableaux, ou bien afin de décorer les autels domestiques. Les peintres, eux-mêmes, participaient en faisant également dons de toiles où ils reproduisaient les saintes de leur dévotion. Parmi ceux-ci, on compte Baltasar de Figueroa, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos et Antonio Acero de la Cruz⁵⁸ ; ainsi que d'autres artistes représentant l'école néo-grenadine : Agustín del Zorro de Useche et les frères Antonio et Nicolás Cortez.⁵⁹ ⁶⁰ Plusieurs tableaux restent anonymes.

Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, né à Santa Fe en 1638, est considéré comme le plus important peintre de la Nouvelle-Grenade.⁶¹ Il a d'abord

propre style: Marta FAJARDO DE RUEDA, *La pintura Santaferense del siglo XVII y comienzos del XVIII, vista a través de una selección de obras restauradas. Op. cit.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Carmen ORTEGA RICAURTE. *Diccionario de artistas en Colombia*. Bogotá, Ed. Tercer Mundo. 1965. Publication numérique dans la page de la Biblioteca de la República : <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/diccioart/indice.htm>> Date de la recherche : 22 novembre 2007.

⁶⁰ Voir Annexe C.

⁶¹ Marta Patricia GARCIA. *Los dibujos de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. Pris du supplément du magazine Credencial No. 175, juin de 2001. Publication dans la page web de

étudié dans un lycée jésuite, puis dans autre appartenant à un prêtre dominicain. Il aurait, ensuite, initié sa formation artistique dans l'atelier des Figueroa, autres représentants remarquables de la peinture néo-grenadine. Gregorio Vásquez était déjà très connu à l'époque. En 1697, par exemple, il a réalisé *Jésus Christ crucifié*, tableau qui fut emporté à Paris par le Baron Goury de Rosland.⁶² Outre ses propres techniques, ce peintre utilisait certains procédés appris des indigènes et qui incluaient l'emploi de gommes élastiques et diverses résines et argiles originaires de la région.

Quant à la littérature, tandis que la plupart de la production au XVIe siècle était celle des chroniqueurs de la Conquête, quasiment toutes les œuvres littéraires du XVIIe siècle furent écrites par des clercs. Il y avait aussi des écrivains laïcs assez importants, tels que Juan Rodríguez Freyle et Pedro Solís y Valenzuela.⁶³

L'Eglise se préoccupait pour maintenir le lien entre la culture et la religion, et même avec la science, dirigeant ses actions dans un but d'ordre politique ou économique,⁶⁴ et les vierges et saintes constituaient des alliées de premier ordre dans la lutte livrée contre le diable et les idolâtries.⁶⁵ En général, les images d'Espagne pendant la Renaissance ne diffèrent par trop de celles du Christianisme, qui correspondent, à leur tour, à l'imagerie religieuse de la Contre-réforme.⁶⁶ Cette conception est arrivée en Amérique avec la conquête, et a servi de base à l'articulation du discours moral en vigueur à l'époque.⁶⁷ Plus avant, dans les prochains deux chapitres, nous verrons comment ce discours s'est développé, en particulier celui concernant la femme, à travers les diverses manifestations adoptées par la peinture néo-grenadine au cours de sa

ColArte <<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>> Date de la recherche : 14 janvier 2008.

⁶² Biographie de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Publication dans la page web de ColArte <<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>> Date de la recherche : 14 janvier 2008

⁶³ Jean-Pierre MINAUDIER. *Op. cit.* p. 77

⁶⁴ Thomas CALVO. *Op. cit.* p. 169

⁶⁵ Marie-Cécile BENASSY-BERLING ; André SAINT-LU. *Op. cit.* p. 318

⁶⁶ Jean-Paul DUVIOLS ; Annie MOLINIE-BERTRAND. *Enfers et damnations dans le monde hispanique et hispano-américain*. Presses Universitaires de France. 1996. p. 17

⁶⁷ *Ibid.* p. 402

transformation progressive, qui aboutit à un langage artistique riche et varié, tout autant que mélangé et métis.

1.5 – La fin de la Nouvelle-Grenade

Au début du XVIIIe siècle, la dynastie en place en Espagne est remplacée par celle des Bourbon qui a dû faire face à une situation générale assez compliquée, tant dans le pays que dans les territoires d'outremer, notamment en Amérique. D'un côté, le pays était fortement endetté envers des compagnies étrangères suite aux guerres que l'Espagne venait de traverser, et de l'autre, les colonies d'Amérique très désorganisées n'étaient pas suffisamment productives pour la Couronne. Une nouvelle politique coloniale a donc été instituée.⁶⁸

Le changement le plus important fut d'abord la division des domaines des Amériques en vice-royaumes. En 1739 le Vice-royaume de la Nouvelle-Grenade est composé par les Audiencias de Santa Fe, Quito et Vénézuéla, mais jusqu'en 1742 seulement, lorsque l'Audience du Vénézuéla s'érige en Capitainerie Générale indépendante. Les conséquences principales de ces innovations sont nombreuses et importantes : réorganisation des milices, remaniement du système fiscal, amélioration des voies de communication et du système éducatif. Ces innovations répondaient surtout au besoin de la Couronne de favoriser le commerce vers l'étranger, pour améliorer la productivité de ses domaines. Elle cherchait à supprimer certains monopoles préexistants en en établissant d'autres plus lucratifs. Mais avec ces réformes s'instaurèrent aussi de nouvelles dynamiques de contrôle plus oppressives et intenses, de même qu'une forte augmentation des impôts, tant pour les métis et les indigènes que pour les Blancs et les créoles. Le mécontentement était général et, bien que les sommes rapportées à la Couronne par ses colonies aient énormément augmentées, une crise encore plus forte allait se présenter.⁶⁹

⁶⁸ Jean-Pierre MINAUDIER. *Op. cit.* p. 79

⁶⁹ *Ibid.* p. 82

Il y avait déjà un nombre considérable de manifestations qui réagissaient surtout contre les innovations fiscales et cherchaient à défendre l'autonomie des producteurs que ces réformes avaient mis à mal. La majorité de ces groupes étaient composée notamment de Blancs pauvres et de métis, et les actions se déroulaient d'une façon assez locale, sans réussir à modifier significativement la politique de cette nouvelle fiscalité.

La révolte des *Comuneros* éclata en mars 1781. Elle commença dans une petite ville de la vallée du Magdalena appelée Socorro. Le groupe des manifestants ayant commencé cette émeute comprenait principalement des métis, mais aussi des Blancs. En un mois le groupe pris de l'importance grâce à l'arrivée de nombreux volontaires provenant d'autres régions proches. L'armée révolutionnaire avance vers Tunja et Santa Fe, gagnant encore plus d'adeptes en cours de route. Le 31 mai, ils s'installent à Zipaquirá, à 30 km de la Capitale et, forts d'environ 20000 personnes, exercent ainsi une vigoureuse pression sur les autorités espagnoles. Le 8 juin, après que Juan Francisco Berbeo, le commandant général de cette armée, eût décidé de négocier, et qu'eurent été signées les *Capitulaciones* de Zipaquirá, le calme revint sur le territoire. Ces Capitulations accédaient à presque toutes les demandes des *Comuneros*. Elles réduisaient les impôts, rendaient les mines de sel aux Indiens ; les monopoles les plus importants furent abolis et les détentions arbitraires, interdites.⁷⁰

Bien que ces Conventions eurent été reconnues invalides, car signées sous la contrainte, les acquis de la rébellion subsistèrent au cours des années suivantes. La répression baissa et certains droits des communautés furent maintenus. En 1782, le Vice-roi déclara une amnistie générale. Ces événements n'avaient guère de relation directe avec les guerres d'indépendance du XIXe siècle.⁷¹ Néanmoins, ils ont atteint des dimensions et des conséquences sans précédent.

Arrive le XIXe siècle où se mettra en place le dur processus au terme duquel la Nouvelle-Grenade gagnera son indépendance. Il faut d'abord dire que ce processus a été d'une extrême complexité, et nous ne nous y attacherons pas dans ce mémoire, puisqu'il échappe à notre centre d'intérêt.

⁷⁰ Jean-Pierre MINAUDIER. *Op. cit.* p. 88

⁷¹ *Ibid.* p. 82

Les dernières années du XVIII^e siècle ont été marquées par un fort mouvement au sein des sciences et de la culture. A peu près en même temps que les révoltes des *Comuneros*, et bien que l'enseignement supérieur fût resté aux mains de l'Eglise jusqu'en 1810, les sciences essayèrent de se frayer un chemin à travers les projets de réformes générales gérés par le Vice-roi Manuel Guirior. Il proposa de desserrer un peu les liens entre l'Eglise et l'éducation, et d'introduire l'étude des sciences. Ses projets n'ont jamais trouvé place à l'époque, mais ils ont contribué en quelque sorte à l'apparition d'une pensée liée à la culture et aux sciences. Les imprimeries augmentèrent, ainsi que le nombre des éditions d'ouvrages scientifiques. En 1777 fit son apparition la première bibliothèque publique ; en 1791 naquit le premier vrai journal du pays, le *Papel periódico de Santa Fe de Bogotá* ; en 1793, le premier théâtre, le Colisée. Cet important mouvement culturel et l'essor des sciences – notamment avec l'Expédition Botanique Royale⁷² –, ont fait beaucoup réfléchir les créoles. Ce fut l'un des facteurs les plus influents de l'apparition de la tendance révolutionnaire du début du XIX^e siècle qui déboucha sur l'indépendance définitive de la Colombie en 1819, après une longue et difficile période de guerres.

Et ainsi prit fin la Vice-royauté de la Nouvelle-Grenade.

⁷² L'Expédition Botanique Royale fut « une immense entreprise scientifique officielle dont le but était de recenser la flore de l'Amérique espagnole, mais aussi de se livrer à diverses observations géographiques, physiques et astronomiques ». Elle a été dirigée par José Celestino Mutis, un médecin résident en Nouvelle-Grenade depuis 1760. Jean-Pierre MINAUDIER. *Op. cit.* p. 93

2 – LA FEMME EN NOUVELLE-GRENADE : LES IMAGES ET LEURS DISCOURS



2 – LA FEMME EN NOUVELLE-GRENADE :

LES IMAGES ET LEURS DISCOURS

Dans ce chapitre, nous étudierons quelques peintures réalisées en Nouvelle-Grenade de la fin du XVI^e siècle au début du XIX^e, représentant la femme dans divers rôles liés aux situations propres de la religion catholique. Nous mettrons en évidence la richesse expressive de ces œuvres, et réaliserons une analyse et une réflexion sur des représentations de vierges, saintes et nonnes, en tenant toujours compte du déroulement de la vie à cette époque en Nouvelle-Grenade. Nous aurons comme appui une étude complète, réalisée sous la direction de Isabel Morant, sur l'histoire des femmes en Espagne et Amérique Latine entre les XVI^e et XIX^e siècles.

En outre, avec comme point de départ les travaux sur les arts néogrenadins de l'historienne colombienne Marta Fajardo de Rueda et du professeur espagnol Santiago Sebastián,⁷³ et toujours à partir des peintures choisies, nous montrerons les différents rôles joués par la femme en Nouvelle-Grenade. Nous chercherons à bien comprendre quelles y étaient leurs fonctions et leur importance, à travers des expressions picturales encadrées par les exigences de l'Eglise, institution qui était en ce temps là, l'un des centres de la vie en Nouvelle-Grenade, comme nous l'avons mentionné dans le premier chapitre.

Finalement, nous étudierons des représentations de phénomènes concrets inhérents au discours du catholicisme, comme la chasteté, la tentation et la vertu, entre autres. Cette analyse s'appuiera sur les travaux d'Odon Vallet et de Sara F. Matthews Grieco, qui ont fait d'intéressantes observations sur l'ancienne et complexe relation existant entre la figure de la femme et la religion, en particulier la religion catholique.

⁷³ La référence de l'article consulté de Santiago Sebastián apparaît sous la dénomination Ramón GUTIERREZ (Dir). *L'art chrétien du nouveau monde. Le Baroque en Amérique Latine*. Editions Zodiaque : Saint-Léger-Vauban. 1997.

2.1 – La chasteté et la création de la tentation

Au moment de la découverte de l'Amérique, l'art espagnol suivait encore un discours assez médiéval par rapport aux sujets développés et aux concepts construits autour de ceux-ci. L'exaltation de l'homme, propre à la Renaissance italienne, n'était pas encore arrivée d'une façon très évidente en Espagne bien qu'elle fût déjà présente dans la littérature, grâce notamment à Erasmus de Rotterdam. Elle ne touchait pas beaucoup, non plus, la Nouvelle Grenade. Il y avait en Espagne une énorme diversité de styles et d'influences, et cette caractéristique a été la plus marquante de l'art pictural durant les XVe et XVIe siècles.⁷⁴ Nous pourrions nous demander si la peinture espagnole diffusée en Amérique pendant la Conquête ne constituait pas, en quelque sorte, un art « métis » dans le cadre européen, dans la mesure où il ne se caractérisait pas par un style défini mais plutôt par une somme de genres et de tendances toujours rattachés au contexte historique assez particulier de l'Espagne à cette époque-là. Marta Fajardo de Rueda parle d'abord d'une influence flamande très liée aux puissances politiques et aux familles de la noblesse espagnole ; elle se réfère aussi aux traditions médiévales déjà nommées qui perduraient depuis l'isolation de l'Espagne du reste de l'Europe pendant plusieurs années ; elle souligne également l'important apport de la culture arabe durant plus de huit siècles.⁷⁵

D'un autre côté, la question de la chasteté en tant que vertu féminine a toujours été présente dans le discours de l'Eglise catholique. L'origine de ce discours date des premiers fondateurs de la chrétienté. Il était en vigueur au Moyen Age et est parfois encore entendu de nos jours. L'Eglise a considéré la virginité comme un état supérieur à celui du mariage, représentant une pureté de

⁷⁴ Marta FAJARDO DE RUEDA. *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico/Marta Fajardo de Rueda*. Santafé de Bogotá : Convenio Andrés Bello. 1999. p. 34

⁷⁵ *Ibid.*

l'humanité retrouvée après que le péché original l'ait souillée.⁷⁶ Nous verrons qu'en Nouvelle-Grenade une place importante est donnée aux images de la Vierge, figure plus représentée qu'aucune autre dans l'iconographie religieuse:

« L'iconographie dédiée à la Vierge est sans doute la plus riche et la plus intéressante, et la thématique mariale celle qui jouit de la plus grande popularité. On peut y lire l'influence du Moyen Age et celle de la Renaissance, et surtout l'empreinte des gravures de l'école flamande. »⁷⁷

Il existait deux courants quasiment opposés dans le cadre de la peinture de la Renaissance espagnole : d'un côté, les peintres suivant le style imposé par l'école de Raphaël de Sanzio⁷⁸ qui optait pour un type esthétique basé sur celui du peintre italien Raphaël ; de l'autre, ceux qui préféraient une esthétique assez mystique caractérisée par la suppression des fonds des tableaux raphaéliques et par l'influence du Gréco, donnant lieu à ce que Fajardo de Rueda appelle « angoisse d'espace »⁷⁹. Le peintre espagnol Luis de Morales appartenait à cette dernière école, fait important vu l'influence de l'une de ses œuvres en Nouvelle-Grenade. Il s'agit d'une Piéta, sujet souvent représenté à l'époque. Dès son arrivée dans le Nouveau Monde, cette œuvre devint une référence en matière de miracles parmi les croyants du peuple. Elle a d'abord été envoyée dans un petit village indigène appelé El Topo où elle a vu sa popularité augmenter puis, pour cette raison, a été déplacée vers Santa Fe. Les miracles continuant à lui être attribués, ce tableau devint le centre d'attention de la population et reçu, dès lors, le nom de « *Nuestra Señora del Topo* », Patronne de Santa Fe.⁸⁰ Par la suite, le thème de la Vierge du Topo fut maintes fois repris par divers peintres néo-grenadins. (Fig. 2)

⁷⁶ Sara F. MATTHEWS GRIECO. *Ange ou Diabliesse. La représentation de la femme au XVIe siècle*. Flammarion. 1991. p. 115

⁷⁷ Ramón GUTIERREZ (Dir). *L'art chrétien du nouveau monde. Le Baroque en Amérique Latine*. Editions Zodiaque : Saint-Léger-Vauban. 1997. p 285

⁷⁸ Pour en savoir plus, nous recommandons d'aller à la source citée par Fajardo de Rueda : Diego ANGULO IÑIGUEZ. *Historia del Arte*. Madrid. Ed. Oñate. 1970. p. 228-232.

⁷⁹ Marta FAJARDO DE RUEDA. *El Arte colonial neogranadino... Op. cit.* p. 36

⁸⁰ *Ibid.* p. 38

Cette Vierge expose une situation souvent retrouvée dans les représentations de la religion catholique : La Piéta serrant dans ses bras le corps du Christ détaché de la croix. Elle a l'attitude de la mère pleurant la perte de son fils, bien qu'elle n'exprime pas cette souffrance d'une façon désespérée mais plutôt avec calme et une certaine résignation. Il nous semble que cette œuvre constitue un point de départ intéressant pour notre investigation sur la figure de la femme en Nouvelle-Grenade : c'est l'image de la mère résignée tenant dans ses bras le corps sans vie de son fils, celle qui souffre pour consoler le monde d'une douleur énorme.



(18, 19, 90, 92) ⁸¹

Fig 2 : Anonyme. *Notre Dame du Topo*. XVIIe siècle. Huile sur toile. Cathédrale de Bogotá.

⁸¹ Ces numéros sont une invitation à se rendre à l'**Annexe A** et à consulter d'autres tableaux reproduisant des sujets similaires. Pour en savoir plus, *Supra* Introduction, p. 11.

Au Moyen Age, la Vierge représentait la mère endeuillée capable de soulager l'humanité de l'expérience universelle de douleur et de perte.⁸² Cette *mater dolorosa* possédait aussi d'autres vertus, parmi lesquelles on trouvait, bien entendu, celle de la virginité : « *Virginity was recognized as a powerful and compelling religious ideal.* »⁸³ Au XIIIe siècle, au moment où se développait l'idéalisation de la Vierge, l'Eglise catholique lançait en Europe un processus de sacralisation du mariage. Cela impliquait l'introduction de normes strictes destinées au renforcement de la monogamie, de l'interdiction de l'inceste, ainsi que du consentement total chez la femme : celle-ci ne pouvait être respectée qu'en tant qu'épouse chaste et obéissante, toujours soumise au contrôle de l'homme.⁸⁴



Ces vertus sont-elles encore représentées dans les images religieuses en Nouvelle-Grenade, deux et trois siècles après la sacralisation du mariage en Europe ? Le tableau de la Vierge du Topo nous le suggère, et nous chercherons davantage d'exemples dans ce chapitre.

Mais il ne s'agit pas seulement d'analyser les différentes représentations de ce qui était considéré comme des comportements « corrects » chez la femme pendant la période coloniale. Nous cherchons aussi à faire le point sur le processus de construction identitaire des femmes dans le cadre d'une société où la religion catholique prenait chaque fois plus d'importance, ce qui est significatif si l'on tient compte que, dans cette religion, il y a toujours eu historiquement une prédominance masculine ; l'on ne trouve pas plus de 20% de personnages féminins dans les Ecritures Saintes, et pas un seul parmi les soixante-dix rédacteurs de la Bible des Septantes (la Bible grecque) et les quatre évangélistes du Nouveau Testament. Le rôle joué par les femmes dans l'histoire biblique correspond, dans la plupart des cas, à celui de tentatrice éloignant l'homme de ses devoirs religieux⁸⁵ :

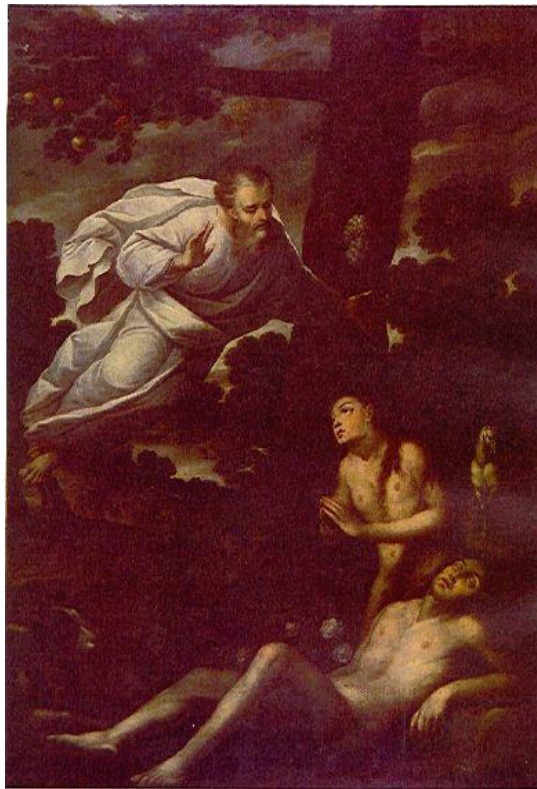
⁸² Jean HOLM ; John BOWKER . *Women in religion*. Pinter Publisher Ltd : London/New York. 1994. p. 47

⁸³ « La virginité était reconnue comme un idéal religieux puissant et convaincant. » *Ibid.*

⁸⁴ Jean HOLM ; John BOWKER . *Op. cit.* p. 52

⁸⁵ Odon VALLET. *Déesses ou servantes de Dieu ? Femmes et religions*. Gallimard : Paris. 1994. p. 55-58

« L'essentiel était de trouver un nouvel argument pour justifier la masculinité de la société chrétienne, en attribuant à la femme une nature déficiente dès l'origine. En effet, si le serpent s'est adressé d'abord à la femme, c'est que celle-ci était moins intelligente et d'une volonté plus vulnérable que son compagnon. Et, chose plus grave, victime de la séduction, la femme est devenue elle-même tentatrice, c'est-à-dire intermédiaire entre le démon et l'homme. »⁸⁶



(6, 70)

Fig. 3 : Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos. *La création d'Eve*. XVIIe siècle. Collection particulière.

Ce rôle de tentatrice est représenté dans une œuvre de Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos⁸⁷ appelée *La création d'Eve* (Fig. 3). Nous y voyons Eve agenouillée, les mains jointes et le regard suppliant. L'homme est allongé par terre, la tête vers l'arrière dans une attitude soit malsaine, soit satisfaite, soit indifférente, mais cela importe peu, puisque c'est la femme qui est au centre du tableau. L'éclat du corps nu d'Eve attire le regard en tant qu'élément central de

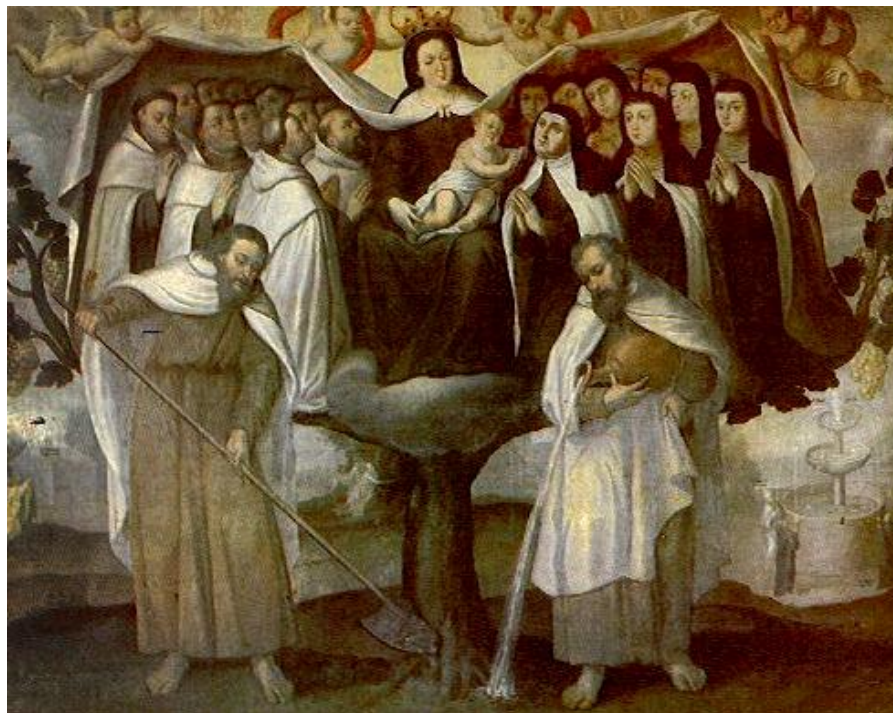
⁸⁶ Jean-Marie AUBERT. *L'exil féminin*. Les Editions du Cerf. 1988 p. 115

⁸⁷ Annexe B

l'image placé face à la figure puissante de Dieu qui ordonne aux nouveaux pécheurs d'abandonner le paradis. Selon Saint Augustin, le serpent s'était approché tout d'abord de la femme puisqu'elle représentait la partie la plus faible de l'humanité, la plus crédule des deux.⁸⁸ En plus, cette image nous suggère que l'homme étendu a péché, mais surtout, qu'il a cédé à la tentation de sa compagne. Le titre du tableau nous le dévoile, et nous savons déjà que le sujet principal est la création d'Eve, qui, dans ce contexte-là, représente la création de la tentation.



2.2 – La femme vertueuse : entre l'idéalisation et l'isolement



(25, 26, 27)

Fig. 4: Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *La Vierge Protectrice de l'Ordre Carmélite*. 204 x 259. Monastère des nonnes Carmélites.

⁸⁸ Jean HOLM ; John BOWKER . *Op. cit.* p. 36

Mais, la femme est-elle toujours le symbole du mal au sein de la religion catholique en Nouvelle-Grenade ? Voyons un cas contraire, celui où, au centre de la composition, elle symbolise la protection. Il s'agit de *La Vierge Protectrice de l'Ordre Carmélite*, (Fig. 4) tableau du XVIIe siècle. Dans ce tableau nous pouvons voir une très belle Vierge couronnée, accueillant sous son manteau des nonnes et des prêtres de la même communauté. Cette Vierge a une présence forte et protectrice ; les religieux la regardent avec admiration. Que représente cette femme puissante ? Quelles sont ses vertus apportant tant de tranquillité à ses protégés ? Quelle était la condition de la femme dans les couvents ?

En Espagne, le couvent constituait un choix libre qui, quelquefois, répondait aux besoins de l'économie familiale (s'il n'y avait pas assez d'argent pour marier plusieurs filles, on n'en mariait qu'une et les autres entraient en religion), et manifestait aussi une façon de vivre une croyance religieuse.⁸⁹

Voyons ce qui s'est passé en Nouvelle-Grenade. De nombreux couvents y ont été fondés entre 1550 et le XIXe siècle et, parmi ceux-ci, en 1606, celui des religieuses « *Carmelitas Descalzas de Bogotá* ». La création de ces communautés répondait à une situation assez complexe provoquée par des facteurs d'ordres divers. D'une part, l'Eglise catholique se voyait favorisée par la multiplication des dites communautés parce que c'était une façon de répandre ses idéals, mais aussi, et surtout, parce que l'augmentation des espaces de recueillement de l'esprit était accompagné d'un accroissement de donations des fidèles les plus puissants. D'autre part, la formation de nouvelles sociétés en Amérique a déterminé aussi l'arrivée et le mélange de plusieurs croyances, idées et personnes, facteurs qui ont causé chocs et difficultés. Les couvents ont apporté une solution, puisqu'ils favorisaient la permanence de l'orthodoxie dans les pratiques religieuses, de même qu'ils représentaient un endroit où les femmes espagnoles et métisses étaient bien protégées, surtout celles qui avaient mal vécu la réorganisation de leurs familles. En dernier, la vie dans ces couvents était l'une des peu nombreuses options moralement acceptables pour une fille en dehors du foyer.⁹⁰

⁸⁹ Jean HOLM ; John BOWKER . *Op. cit.* p. 131

⁹⁰ Isabel MORANT. (Dir.). *Historia de las mujeres en España y América Latina (Vol. II)*. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.). Madrid. 2005. p. 670

De cette manière, à partir de la fin du XVII^e siècle, les institutions religieuses féminines ont pris une place très importante dans la société coloniale :

« Despertaban reverencia como ejemplos de devoción y sacrificio personal, y como intercesoras ante Dios por el beneficio de la comunidad de almas. Además de su significado religioso, los conventos tuvieron fuertes relaciones familiares y económicas con la comunidad circundante. De hecho, estas instituciones fueron el único y más visible grupo corporativo femenino en la sociedad hispanoamericana. Ningún otro grupo de mujeres tuvo la coherencia interna, la presencia económica y el ascenso social y espiritual que tuvieron las religiosas. Así, a pesar de no ser un grupo numéricamente grande, ejercieron autoridad y recibieron un respeto más allá de lo que se podía esperar en razón de su género y su perfil demográfico. »⁹¹



Alors, bien que l'on ait couramment dit que les couvents avaient surtout une fonction religieuse, qu'ils ne cherchaient qu'à maintenir la foi et à faire connaître la doctrine catholique, ils accomplissaient en vérité des tâches d'ordres variés. Selon Fajardo de Rueda, les nonnes avaient une participation active dans le cadre de l'éducation, de l'économie, de la santé et des arts en Nouvelle-Grenade.⁹²

Revenons au tableau de la Vierge accueillant un groupe de carmélites sous son manteau (Fig. 4). Nous avons vu que ces communautés jouissaient d'une reconnaissance sociale significative. Tout d'abord, le privilège d'être « accueilli » sous le manteau de la Vierge n'est pas insignifiant, et il attire à nouveau notre attention sur son caractère « protecteur ». C'est un bon exemple de certaines

⁹¹ « Elles éveillaient la révérence par leur exemple de dévouement et de sacrifice personnel, et comme intercesseurs auprès de Dieu pour le bonheur de la communauté des âmes. Outre leur signification religieuse, les couvents eurent de forts rapports familiaux et économiques avec la société environnante. En fait, ces institutions constituèrent le seul groupe corporatif féminin de la société hispano-américaine. Aucune autre collectivité de femmes n'eut la cohérence interne, la présence économique et l'avancement social et spirituel qu'eurent les religieuses. Ainsi, bien que ne formant pas un groupe numériquement élevé, elles exercèrent leur autorité et inspirèrent un respect majeur à celui que l'on aurait pu attendre en raison de leur genre et de leur profile démographique. » *Ibid.* p. 669

⁹² Marta FAJARDO DE RUEDA. *El Arte colonial neogranadino... Op. cit.* p. 54

tendances du Moyen Age qui demeuraient encore en Espagne et dont nous avons déjà parlé, tendances qui ont été reprises dans l'expression artistique des colonies en Amérique : la représentation de la Vierge en tant que protectrice des ordres monastiques.⁹³

Afin de mieux comprendre le processus de construction identitaire des femmes qui y habitaient, nous devons approfondir l'étude de la vie des nonnes dans les couvents. Mais nous y reviendrons plus tard. Pour l'instant nous allons chercher d'autres représentations « positives »⁹⁴ des femmes, et revenir sur l'une des principales vertus qui leur était attribuées : la chasteté. Comme nous l'avons déjà dit, la virginité féminine est un sujet qui existe dans l'Eglise catholique dès ses origines.⁹⁵ Mais qu'est-ce que cette chasteté ? Quelles sont les caractéristiques d'une femme qui possède cette vertu selon les préceptes de l'Eglise catholique au XVIe siècle ? Voyons ce que Matthews Grieco dit à cet égard :

« La femme chaste s'habille en religieuse, serre une clef dans sa main, baisse les yeux avec modestie. Si jamais les barrières qui protègent son corps du monde extérieur viennent à être brisées, elle peut alors rétablir sa pureté originelle en s'immolant sur l'autel de la vertu, en lavant de son propre sang la tache de son déshonneur. Ces femmes, « enfermées » dans leur corps ou éloignées par la mort, occupent une position marginale vis-à-vis du reste de l'humanité. Ecartées de la vie sociale par la clôture ou par le trépas, elles affirment, par leur effacement même, l'incompatibilité de la vertu féminine avec la vie quotidienne. »⁹⁶

Bien que ce fragment soit une description plutôt littéraire de la chasteté, il est vrai qu'au XVIe siècle il y avait une conception assez claire des vertus propres au monde féminin : solitude, vie cloîtrée, obéissance et silence, entre autres.⁹⁷ Et,

⁹³ Marta FAJARDO DE RUEDA. *El Arte colonial neogranadino... Op. cit.* p. 66

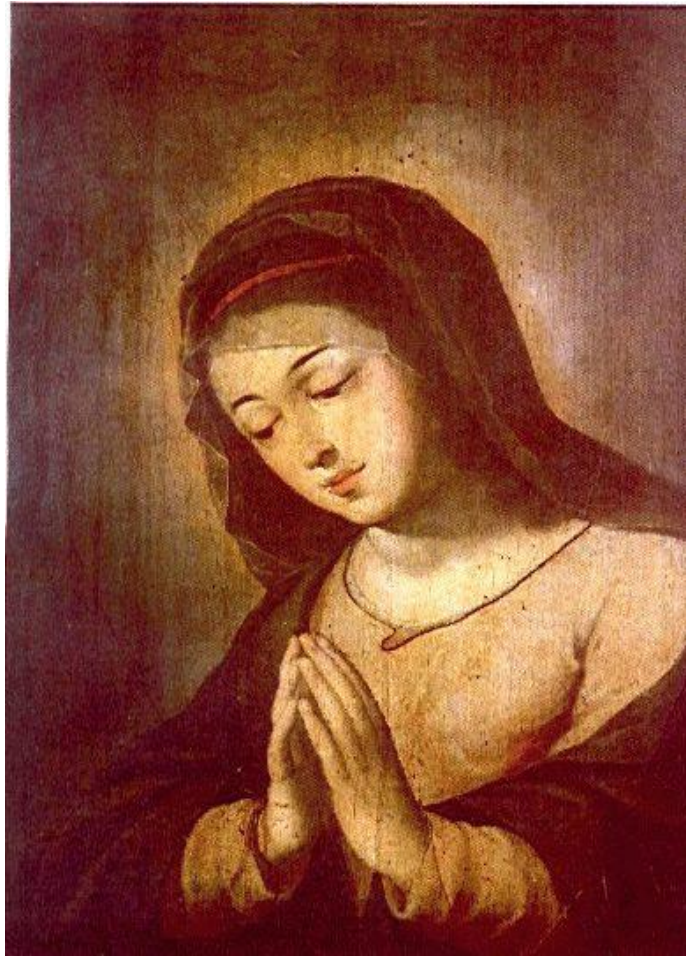
⁹⁴ J'appelle « positives » les images où la femme est en train de représenter une vertu plutôt qu'un péché dans le contexte moral du catholicisme à l'époque. Cependant, le but de cette classification n'est pas de donner un caractère manichéen à mon analyse, mais plutôt de réfléchir sur les représentations et les possibles significations données à cet égard par les femmes et la société néogrenadine en général.

⁹⁵ Sara F. MATTHEWS GRIECO. *Op. cit.* p. 115

⁹⁶ *Ibid.* p. 163

⁹⁷ Isabel MORANT. *Op. cit.* p. 356

tandis que la Vierge représentait cette femme vertueuse, Eve symbolisait le cas contraire, celui d'une femme de vices. Mais finalement, et d'une manière générale, l'on croyait à l'époque que la beauté de la femme cachait sa véritable nature satanique.⁹⁸



(10-13)

(30, 60)

Fig. 5: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. *La Vierge en Contemplation*. XVIIe siècle. Capilla del Sagrario, Bogotá.

Au cours du XVIe siècle l'Eglise catholique s'occupait de ratifier le modèle de la Vierge comme celui devant être suivi par les femmes. Les qualités dérivant de ce modèle de vertu féminine traçaient aussi un ensemble de conditions

⁹⁸ Sara F. MATTHEWS GRIECO. *Op. cit.* p. 87

permettant de fixer si la femme méritait, ou non, l'approbation sociale. Si jamais elle atteignait cette représentation de la femme idéale, l'acceptation de la société était garantie.⁹⁹ Dans *La Vierge en Contemplation*, tableau du XVIIe siècle de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (Fig. 5), nous voyons la Vierge dans un état de recueillement, la tête entourée d'une auréole en or, les mains jointes, les yeux baissés en une attitude détendue. Pouvons-nous dire que les conditions de la femme vertueuse du XVIe siècle sont montrées dans ce tableau? Pas vraiment. Au contraire même, cette Vierge et celle qui accueille les *Carmélites* sont très belles et ressortent de l'image grâce à leur expressivité. Finalement, il s'agit plutôt de deux représentations qui idolâtrèrent cette femme vertueuse, l'élevant en quelque sorte à un niveau supérieur; leur présence est quasiment majestueuse.

« La chasteté couplée avec la beauté inspire les personnifications des Arts et des Sciences, les allégories de la Vérité et les représentations de la Vertu. Situées dans la hiérarchie éthique et sociale, entre le monde des hommes et le royaume céleste, ces femmes-anges constituent un trait d'union entre l'humanité et la divinité. »¹⁰⁰

Cependant, cette dynamique d'idéalisation de la femme avait d'autres implications, et l'une d'entre elles était l'isolation sociale :

« Les représentations positives de la femme valorisant la chasteté féminine, « princesse des vertus », aboutissant donc à une idéalisation abstraite du deuxième sexe, l'anéantissant en tant qu'être humain et l'éloignant de la société contemporaine. Le mécanisme de mystification qui place sur un piédestal la femme pudique lui impose en même temps une ségrégation sociale. (...) Quant aux modèles de chasteté, elles ne sont reconnues comme femmes de vertu que par la clôture ou par la mort, deux solutions qui poussent la marginalisation jusqu'à l'exclusion totale. »¹⁰¹

⁹⁹ Sara F. MATTHEWS GRIECO. *Op. cit.* p. 164

¹⁰⁰ *Ibid.* p. 163

¹⁰¹ *Ibid.* p. 142

Alors cette conception de la chasteté, considérée vertu et modèle de représentation féminine positive pouvait sous-entendre une problématique plus complexe. La femme vertueuse des XVIe et XVIIe siècles était-elle aussi une exclue ? Les images qui la louaient, pouvaient aussi l'isoler ; les vertus qui lui étaient attribuées pouvaient en même temps la mettre à l'écart.



Dans ces institutions religieuses, et dès leur origine, il y avait des femmes qui contribuaient à la gestion et à l'administration des couvents de divers ordres, entre autres celui des *Carmélites*. Ces « patronnes » étaient fort puissantes du point de vue économique et offraient leur appui pour fonder et maintenir ces espaces de recueillement spirituel. Elles poursuivaient deux buts : d'un côté, contribuer au salut de leurs âmes ; de l'autre, donner du prestige à leur propre famille, ce qui leur permettait aussi d'avoir certains privilèges sociaux ; par exemple, ne pas payer pour l'admission de leurs proches dans le couvent, ou la célébration des messes en faveur du salut de leur âme.¹⁰²

Les dons faisaient également partie de ce système de bonnes actions. Les donateurs étaient des personnes qui avaient apporté de l'argent à l'Eglise, et dont on récompensait la « générosité » par un portrait. C'était une façon légitime d'immortaliser leur image, vu qu'il s'agissait de tableaux dont le style et la thématique étaient autorisés par l'Eglise. À l'époque, le portrait sur commande n'était pas très en vogue, et le meilleur moyen de perpétuer sa propre image était le plus souvent à travers des tableaux religieux.¹⁰³

Voyons un exemple de cette « reconnaissance » dans une autre *Piéta* du XVIIe siècle (Fig. 6). Cette œuvre, attribuée à Baltasar de Vargas Figueroa,¹⁰⁴ reproduit la même situation que nous avons déjà appréciée dans la Vierge du Topo : le Christ récemment décédé, dans les bras de sa mère au regard suppliant.



Mais cette fois-ci, nous pouvons remarquer les figures ajoutées dans la partie inférieure du tableau, notamment dans celle de gauche, la femme bien habillée ayant les mains jointes et les yeux fixés sur le spectateur. La donnanse, élégante et

¹⁰² Isabel MORANT. *Op. cit.* p. 672

¹⁰³ Marta FAJARDO DE RUEDA. *El Arte colonial neogranadino... Op. cit.* p. 80-83

¹⁰⁴ Annexe B

sévère, se dresse fière de sa réussite exemplaire, et montre toute sa puissance par ses vêtements et ses bijoux. Elle et son mari ont été les bienfaiteurs d'un couvent, raison pour laquelle ils ont gagné le droit d'être représentés à côté de la Vierge et du Christ. Cette représentation attribuait aux donateurs un statut social significatif, et ces derniers assuraient, en même temps, le salut de leurs âmes.¹⁰⁵ Cet exemple nous montre un côté différent de la femme en Nouvelle-Grenade où elle est vertueuse grâce à sa « générosité ».



(16, 18, 90, 91)

Fig. 6 Attribuée à Baltasar de Vargas Figueroa. *La Pieta*. XVII siècle. Collection de l'Eglise de Santa Clara.

¹⁰⁵ Marta FAJARDO DE RUEDA. *El Arte colonial neogranadino... Op. cit.* p. 80-83

2.3 – La marche vers la gloire de Dieu

Nous avons parlé de la situation historique et politique en Nouvelle-Grenade, essayant de montrer l'importance de la religion pendant le processus de la Conquête, faisant le point sur les implications de ce processus dans les différentes caractérisations de la femme dans la peinture, et cherchant à percer les possibles significations subjacentes à ces représentations. Nous avons vu comment la femme pouvait assumer des rôles d'ordres divers selon la figure qu'elle incarnait dans les tableaux : chaste et obéissante ; faible et tentante ; protectrice et suppliante ; vertueuse et majestueuse ; isolée et exclue ; correcte et puissante. Apparemment, nous ne parlons pas que d'une seule femme mais plutôt de plusieurs réunissant, chacune, un ensemble de vertus ou de défauts déterminés. Ou, peut-être, ne s'agit-il que d'une seule femme pouvant jouer des rôles divers selon la situation particulière ou le but recherché par le créateur du tableau.

Mais, est-il vraiment possible de déceler ce qu'exprime chacune des œuvres analysées dans le deuxième chapitre ? Pouvons-nous réellement découvrir une histoire cachée derrière ces portraits de vierges, nonnes et saintes ? Comment regarder et essayer de bien comprendre, depuis le XXI^e siècle, un ensemble de tableaux du XVIII^e siècle ? Que nous disent ces créations artistiques sur la femme en Nouvelle-Grenade ? Qui était cette femme néo-grenadine, celle qui est représentée par une peinture au service des intérêts de la religion catholique ?

Selon Fajardo de Rueda, pour parler d'une œuvre d'art il faut d'abord connaître le contexte général dans lequel elle a vu le jour.¹⁰⁶ Il faut aussi prendre en considération le fait que, malgré les histoires, allégories ou représentations qui l'entourent, elle se rattachera toujours à une croyance concrète, soit philosophique, soit religieuse, encadrée par une époque déterminée. Finalement, cette auteur fait le point sur l'importance de développer une certaine habileté intuitive qui doit être toujours bien gérée, sans perdre de vue les connaissances qui découlent d'une utilisation correcte des sources et d'une méthodologie

¹⁰⁶ Marta FAJARDO DE RUEDA. *El Arte colonial neogranadino... Op. cit.* p. 17

rigoureuse. Bien que devant être systématique et organisé, celui qui cherche à comprendre une création artistique aura besoin d'imagination.¹⁰⁷

D'une autre côté, David Freedberg nous expose une méthode basée sur l'observation des personnages présents dans les œuvres, et en même temps, sur celle des spectateurs qui les regardent :

« Il nous faut prendre en compte (...) non seulement ce que font les spectateurs, mais également ce que semblent faire les images ; non seulement ce que les gens sont amenés à faire par leur relation avec la forme figurative, mais également ce qu'ils attendent de cette forme figurative, et ce qui fonde de telles attentes. »¹⁰⁸

Il est vrai que les images utilisées dans la majorité des territoires catholiques latino-américains subirent un contrôle sévère. La Nouvelle-Grenade n'a pas été une exception ; les normes du Concile de Trente y exerçaient leur autorité sur la création artistique à tous les niveaux. On avait recadré la vision religieuse en vigueur donnant dès lors une importance majeure au culte marial et à celui des saints, ainsi qu'à la médiation des ministres de l'Eglise dans le processus du salut des âmes.¹⁰⁹ Cependant, bien que l'on sache que ces normes aient été présentes dans le processus créatif des peintres, la situation n'est pas si simple. En effet, vu que les significations des diverses représentations des femmes de l'époque ne peuvent pas être définies avec grande clarté, il serait erroné d'essayer de réduire les thématiques des tableaux uniquement aux dispositions fondées sur les règles de la Contre-réforme. Les habitants de la Nouvelle-Grenade cherchaient à se reconstruire. Ils venaient d'expérimenter une situation nouvelle et complexe : leurs « découverte » et « conquête » par des étrangers inconnus, parlant une

¹⁰⁷ Marta FAJARDO DE RUEDA. *El Arte colonial neogranadino...* Op. cit. 28-29

¹⁰⁸ David FREEDBERG. *Le pouvoir des images*. Gérard Monfort – Editeur. 1998. p. 14

¹⁰⁹ « Les ordinaires diocésains étaient tenus de contrôler que les images exposées dans les églises avaient été préalablement approuvées et bénies par l'évêque ; il leur fallait vérifier que les représentations des saintes n'avaient pas été peintes en des lieux ne correspondant pas à la révérence qui leur était due (...) ; ils devaient enfin veiller à ce que les représentations de Jésus, de Marie et des apôtres soient réalisées dans le respect des traditions (sous peine de destruction). » Isabel MORANT. *Op. cit.* p. 668

langue incompréhensible, s’habillant autrement et pratiquant une religion différente, très éloignée de la leur.

La peinture se constituait alors comme un véhicule d’expression qui, bien que soumis aux normes strictes du Concile de Trente, contenait implicitement de nombreux éléments significatifs des conditions dans lesquelles vivait la population, y compris les femmes. Ces éléments sont parfois cachés au plus profond des œuvres, encadrés par les croyances et les coutumes en vigueur à l’époque, et ils ne peuvent être découverts que par la perception du contexte culturel auquel les œuvres appartiennent.¹¹⁰

Comme nous l’avons vu dans le premier chapitre, la femme restait apparemment au second plan des activités quotidiennes en Nouvelle-Grenade.¹¹¹ Cependant, nous voyons aussi que, dans le cadre de la religion catholique – qui était d’ailleurs la base du système du Nouveau Monde –, elle représentait un élément fort important de la société.¹¹² En Nouvelle-Grenade, nous pourrions oser dire que les femmes avaient une importance qui dépassait l’imaginable, mais qu’elles restaient silencieuses, écrasées dans le modèle de vertueuse conformité que la société leur avait attribué. Par exemple, parmi les civilisations du Nouveau Monde, surtout dans les communautés néo-espagnole et liménienne, les religieuses occupaient une position sociale élevée.¹¹³ Néanmoins, il y a des historiens qui affirment que les couvents n’ont jamais été des mondes gouvernés par des femmes, comme l’on le croit souvent, mais plutôt des « îles d’autonomie relative dans un monde brutalement misogyne »¹¹⁴. Il est intéressant de remarquer comment les grandes religions du monde se sont développées autour des activités masculines, et comment la religion catholique constitue une exception majeure à cet égard. Bien qu’elles restent exclues du sacerdoce, les femmes ont toujours été bien plus nombreuses que les hommes dans les monastères et couvents,¹¹⁵ et cela

¹¹⁰ Marta FAJARDO DE RUEDA. *El Arte colonial neogranadino... Op. cit.* p. 28

¹¹¹ *Supra* p. 23. Voir aussi Thomas CALVO. *L’Amérique Ibérique de 1570 à 1910*. Ed. Nathan. 1994. p. 164

¹¹² Marta FAJARDO DE RUEDA. *El Arte colonial neogranadino... Op. cit.* p. 54

¹¹³ Marie-Cécile BENASSY-BERLING. *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz*. Editions Hispaniques. 1982. p. 50

¹¹⁴ Isabel MORANT. *Op. cit.* p. 151

¹¹⁵ Odon VALLET. *Op. cit.* p. 67

est capital, en particulier dans une société où la religion catholique avait une telle influence.

Nous avons déjà vu la femme personnifiant la tentation en tant qu'Eve ; habillée en Vierge protectrice ; installée parmi des *Carmélites* ; puis toute puissante et couverte de bijoux. Voyons-la maintenant jouant le rôle de sainte, dans *Sainte Rosa de Lima*, tableau anonyme du XVIIe siècle (Fig. 7). Rosa de Lima et Lys de Quito ont été les deux Saintes créoles du XVIIe siècle ayant refusé



de prendre le voile et choisi plutôt de vivre de façon monacale dans leurs familles.¹¹⁶ Dans les villes du Nouveau Monde, les *beatas* – des femmes dont la dévotion surpassait les limites de l'orthodoxie – provoquaient parmi la société une admiration intense. La reconnaissance de leurs mérites était telle que, quelquefois, certains ordres religieux les manipulaient afin d'atteindre leurs buts évangélisateurs sur les fidèles. Rosa de Lima, morte en 1617, béatifiée en 1668, proclamée patronne du Pérou en 1670 et canonisée en 1681¹¹⁷, faisait partie de ces femmes très vertueuses qui captaient l'attention des gens, non seulement par leur conduite irréprochable, mais aussi par leurs pratiques, parfois extrêmes, de sacrifice et de chasteté.¹¹⁸

Dans le tableau de la Fig 7, nous voyons une « Santa Rosa » enfant, sobrement habillée, sérieuse, regardant fixement le spectateur, (tout comme le faisait la donnante de la Fig. 6), et dégageant une force certaine ainsi qu'une dignité accentuée par ses vêtements et sa couronne de fleurs. Cette petite fille ne représente ni la protection, ni la soumission, ni la tentation ; elle ne représente même pas la puissance. Elle incarne plutôt la dévotion absolue, le dévouement total, à tous égards, à la foi catholique. Cette Sainte a vécu sa vocation depuis qu'elle avait cinq ans, moment où elle fit vœu de chasteté et décida de mépriser la partie matérielle du monde. Elle a été critiquée, persécutée et martyrisée, même

¹¹⁶ Marie-Cécile BENASSY-BERLING. *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz*. *Op. cit.* p. 35

¹¹⁷ Carmen BERNARD ; Serge GRUZINKI. *Histoire du Nouveau Monde – Les métissages*. p. 295

¹¹⁸ Pour en savoir plus, lire le très intéressant chapitre « *Mujeres en religión* » du livre « *Historia de las mujeres en España y América Latina* » de Isabel MORANT. p. 131-151

par sa mère, mais elle était si vertueuse et si convaincue de sa foi en Jésus Christ, qu'elle n'a jamais cédé aux pressions de qui que ce soit.¹¹⁹



(49-53, 67)

Fig. 7. Anonyme. *Sainte Rosa de Lima*. XVIIe siècle. Collection de l'Eglise de Santa Clara.

Ici, nous revenons encore une fois sur la question de la chasteté : « plus de 90% des saintes et des saints étaient célibataires. »¹²⁰ L'histoire de Santa Rosa de Lima, histoire devenue mythe, d'une petite fille qui, à cinq ans, décida de ne jamais perdre sa « pureté » et de résister aux tentations de la chair, montre l'importance donnée à la chasteté volontaire, en tant que facteur capable de mesurer l'honneur de n'importe quelle femme.¹²¹ Au cours des XVIe et XVIIe siècles, comme nous l'avons déjà remarqué, la figure de la Vierge représentait un modèle de femme chaste et pure, mais aussi obéissante et soumise.¹²² Par contre,

¹¹⁹ Page web <<http://www.cruzadadelrosario.org.ar/santos/santarosalima.html>> Date de la recherche: 20 février 2008.

¹²⁰ Odon VALLET. *Op. cit.* p. 73

¹²¹ « Dans la vie sociale, la réputation d'une femme tenait la place que l'on sait : son honneur reposait sur la pudeur comme celui des hommes sur le courage physique. » Sara F. MATTHEWS GRIECO. *Op. cit.* p. 106

¹²² Sara F. MATTHEWS GRIECO. *Op. cit.* p. 164

nous voyons que Santa Rosa de Lima, bien qu'également chaste et pure, n'est pas du tout soumise, mais qu'elle est, au contraire, dure et entêtée pour ce qu'elle considère la vérité absolue. C'est plutôt là que l'on trouve sa vertu la plus significative : elle possède une telle conviction qu'elle en devient courageuse et capable de supporter quasiment n'importe quelle souffrance afin de défendre sa foi. C'est une certitude qui touche des limites radicales.



Fig. 8. Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos.
Le martyre de Santa Bárbara. XVIIe siècle.
Musée du Séminaire Bogotá.



Fig. 9. Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos.
Égorgement de Santa Cecilia de Alejandría.
XVIIe siècle. Cathédral Bogotá.

(51, 54)

(55, 63)

Voici un autre exemple de cette figure de femme dure et tenace, Santa Barbara, qui a préféré la mort à la négation de sa foi. Santa Barbara de Nicomédie, née en Orient, était reconnue tant pour sa beauté que pour son intelligence et sa perspicacité. Son père, partisan radical du paganisme, riche et puissant, l'a enfermée dans une très haute tour pendant quasiment toute sa vie. Pourtant, la belle jeune fille entra, un jour, en communication avec un important savant chrétien qui la conduisit vers la « véritable foi ». Le père, fou de colère, la punit sévèrement, mais elle fut consolée par Jésus, qui lui apparut pendant sa captivité. Et, comme elle ne voulait toujours pas s'éloigner de sa foi chrétienne,

son géniteur décida de la décapiter. Barbara mourut en effet de cette façon, mais son bourreau fut atteint par un éclair qui le tua sur le coup.¹²³

Voyons maintenant la peinture montrant la décollation de Sainte Barbara, œuvre réalisée par Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos au XVIIe siècle (Fig. 8). Fixant le sol, tandis que son père soulève un couteau pour la décapiter, Sainte Barbara demeure agenouillée et immobile. Un ange, dans le ciel, survole la scène avec une couronne dans la main gauche et, dans la main droite, ce qui semble être l'éclair destiné à exécuter l'assassin. Barbara attend la mort avec une certaine résignation et une grande tranquillité.

Le sujet du saint qui souffrait d'horribles tortures, mais restait toujours fidèle à sa foi, était fréquent à l'époque. Les peintres, écrivains et prédicateurs de la Contre-réforme trouvaient une source inépuisable d'inspiration dans les vies de ces martyrs.¹²⁴ Cette souffrance, comme moyen pour atteindre des états plus purs et plus proches du Christ et de sa gloire, touchait aussi la vie des religieuses.¹²⁵ Il s'agissait d'un choix digne d'admiration, d'une façon d'allier dévouement et vertu, et le tableau *Nazarenas de San Agustín* (Fig. 10) en constitue un bon exemple : six nonnes, chacune avec une croix sur l'épaule, suivant le Christ qui, lui-même, porte la croix où il sera plus avant crucifié. Ce tableau fait référence aux derniers moments de la passion de Jésus. Il est tout à fait intéressant de noter cette façon de représenter des religieuses accompagnant le Christ et marchant vers la mort. Dans la société coloniale, les portraits des nonnes étaient normalement réalisés deux fois au cours de leur existence: la première, au moment où elles professaient leur foi ; la seconde, lorsqu'elles mouraient.¹²⁶ La représentation de la mort faisait référence à la vacuité des vanités, à la brièveté de la vie et à la gloire après le décès. Les artistes représentaient les nonnes en tant qu'épouses du Christ, et même en martyres dans leur lutte contre le démon, les tentations du

¹²³ Iván MARTINEZ HUERTA. *Martirio, Sufrimiento y Gozo por la vida eterna. Santa Bárbara en el Museo de la Basílica de Guadalupe*. Boletín Guadalupano. Año III. Núm. 38. Febrero 2004. Dans la page <<http://www.boletinguadalupano.org.mx/boletin/cultura/sufrimiento.htm>> Date de la recherche : 22 février 2008.

¹²⁴ Jean-Paul DUVIOLS ; Annie MOLINIE-BERTRAND. *Enfers et damnations dans le monde hispanique et hispano-américain*. Presses Universitaires de France. 1996. p. 363

¹²⁵ Isabel MORANT. *Op. cit.* p. 141-145

¹²⁶ Beatriz GONZALEZ ; Rodolfo VALLIN. *Las religiosas monjas muertas*. Publication numérique dans la page web de la Bibliothèque Luis Ángel Arango du Banque de la République. <<http://www.lablaa.org/blaaavirtual/todaslasartes/monmu/monmu01.htm>> Date de la recherche: 28 janvier 2008.

monde et de la chair.¹²⁷ Les *Nazarenas de San Agustín* sont des femmes qui se dirigent, à la fois, vers leurs funérailles et vers leurs noces : elles seront mariées au Christ dès leurs décès.

Maintenant nous connaissons davantage de détails significatifs sur les divers rôles de la femme en Nouvelle-Grenade, et sur les différentes façons de les représenter.



(68, 95)

Fig. 10. Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *Nazarenas de San Agustín*. XVIIe siècle. Collection particulière. Bogotá.

¹²⁷ Beatriz GONZALEZ ; Rodolfo VALLIN. *Las religiosas monjas muertas*. *Op cit.*

3 – LES MÉTISSAGES DANS L'ART NÉO-GRENADIN



3 – LES MÉTISSAGES DANS L'ART NÉO-GRENADIN

Au début de ce chapitre, nous mettrons en place des exemples d'autres tendances trouvées dans la production artistique des écoles de peinture hispano-américaines, différentes de celles de la néo-grenadine, comme la représentation des nonnes décédées en Nouvelle Espagne et de la Vierge de l'école du Cuzco. Puis, nous exposerons quelques unes des grandes influences de l'art européen sur la peinture néo-grenadine à l'époque de la Conquête, ainsi que l'utilisation d'un langage expressif autochtone dérivé surtout des techniques artistiques préhispaniques. Nous prendrons comme point de départ les diverses recherches de Marta Fajardo de Rueda sur l'art néo-grenadin, ainsi que le travail de Ramón Gutiérrez, *L'art chrétien du Nouveau Monde - Le Baroque en Amérique Latine*. Egalement, en nous basant sur une étude de l'art hispano-américain rédigée par Bernard Bessière, nous montrerons l'apparition des diverses manifestations de métissage dans la représentation picturale de la femme en Nouvelle-Grenade. Pour cela, nous avons choisi deux créations particulières – *Inmaculada o Benedicta*, et *La donnante indigène* –, dans lesquelles nous pourrions apprécier, non seulement un intéressant mélange de techniques, mais aussi un ensemble de pensées provenant des diverses cultures en cours d'intégration et de dialogue.

Nous approfondirons donc le concept de métissage, en nous appuyant, d'une part sur les travaux de Serge Gruzinski et, d'autre part, sur ceux de François Laplantine et Alexis Nouss. Nous discuterons de l'apparition de nouvelles formes expressives dans l'art néo-grenadin, suite aux « mélanges » de techniques ou aux « fusions » des styles. Et nous expliquerons aussi pourquoi la position théorique de Gruzinski à cet égard s'adapte au but recherché par la présente étude.

A la fin de la troisième partie, après avoir mis en scène une dernière œuvre titrée *La Divine Bergère*, nous nous attarderons sur la conception d'« image » proposée par Jean-Claude Schmitt. A partir de cette notion, nous développerons une réflexion personnelle exposant ensuite notre perception de ce qui pourrait constituer l'image de la femme dans la peinture de la Nouvelle-Grenade, à partir des observations sur le « sacré » de Jean-Luc Nancy.

3.1 – Autres tendances dans la peinture hispano-américaine

Nous avons constaté qu'en Nouvelle-Grenade, le processus d'évangélisation partait d'une dialectique visible-invisible comme structure de l'image religieuse, constituant à partir d'elle la base du discours moral de l'époque,¹²⁸ et que les œuvres d'art étaient utilisées tant bien que mal à des fins de persuasion et d'enseignement.¹²⁹

De notre côté, nous avons essayé de montrer que les images religieuses néo-grenadines représentant des femmes comportaient, effectivement, en leur intérieur, des discours variés. Nous avons eu recours à des interprétations qui, bien que parfois subjectives, se sont toujours appuyées sur une connaissance générale, mais suffisante, du contexte historique tant en Nouvelle-Grenade qu'en Espagne. Dans ce chapitre, nous ne nous y intéresserons que pour découvrir comment ces formes de représentation se sont constituées en Nouvelle-Grenade du point de vue formel et technique.

A la fin du deuxième chapitre, nous verrons quelques tableaux représentant des saintes et des religieuses cherchant à atteindre « la gloire de Dieu ». Parmi les moyens qui, effectivement, y menaient, l'on comptait la mort considérée comme un état symbolisant le dévouement absolu à la vertu et à la négation des vacuités des besoins terrestres.¹³⁰ Ensuite nous apprécierons

¹²⁸ Jean-Paul DUVIOLS ; Annie MOLINIE-BERTRAND. *Enfers et damnations dans le monde hispanique et hispano-américain*. Presses Universitaires de France. 1996. p. 402

¹²⁹ *Ibid.* p. 386

¹³⁰ *Supra* « Nazarenas de San Agustín » p. 55.

quelques œuvres caractérisant ce moment de gloire où avait lieu la rencontre définitive avec Dieu.

3.1.1 – « Las religiosas muertas »

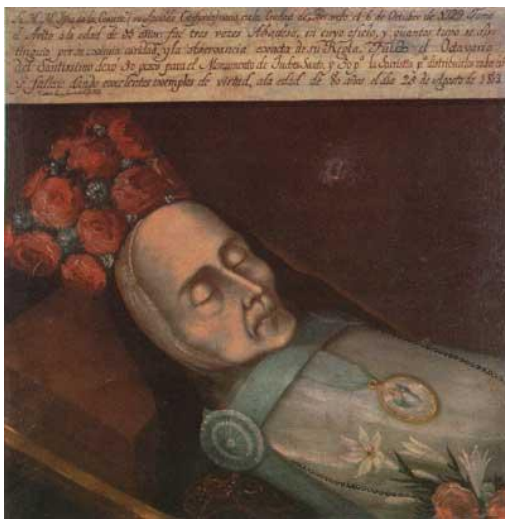


Fig. 11. Victorino Garcia (Attribuée). *Josefa de la Concepción*. Huile sur toile. XIXe siècle. 61 x 73. Collection Banco de la República de Colombia.



Fig. 12. Anonyme. (Nouvelle-Espagne). *Sor María Josefa de San Rafael (frag.)* Huile sur toile. XVIIIe siècle. 84 x 63. Collection particulière.

(95-103)¹³¹

Dans le tableau *Josefa de la Concepción* (Fig. 11), attribuée à Victorino García¹³² et datant du début du XIXe siècle, nous pouvons voir le portrait d'une religieuse décédée. Elle est allongée sur une superficie d'un brun plus ou moins homogène, la tête reposant sur deux briques. La religieuse, vêtue d'un habit blanc, sobre et plat, ainsi que d'une cape boutonnée au niveau des épaules, porte sur la poitrine un petit médaillon aux bords dorés représentant l'image de la Vierge. Sur son côté gauche passe un chapelet qui se termine probablement à la hauteur de l'abdomen, hors des regards du spectateur. Au dessus d'un voile noir couvrant sa

¹³¹ Ces numéros sont une invitation à se rendre à l'**Annexe A** et à consulter d'autres tableaux reproduisant des sujets similaires. Pour en savoir plus, *Supra* Introduction, p. 11.

¹³² Annexe B

tête, elle porte une couronne de fleurs rouges – des roses –. A droite, et en bas du tableau, on peut voir un petit rameau composé de lis blancs, ces derniers symbolisant la pureté de la Vierge, comme nous pourrions le constater plus avant.¹³³ La religieuse a les yeux fermés, et son expression est sérieuse, voire un peu sévère. Les pommettes et la mâchoire osseuses contribuent à accroître ses orbites déjà bien marquées. Ce tableau, fait partie d'une série appelée « Les religieuses nonnes mortes », dont la création est attribuée à Victorino García, peintre néo-grenadin de la fin du XVIIIe siècle et début du XIXe.¹³⁴

L'atmosphère un peu lugubre régnant dans cette œuvre contraste avec celle de la reproduction du même sujet datant du XVIIIe en Nouvelle-Espagne (Fig. 12). Ce tableau anonyme, fait à l'huile sur toile, montre aussi une religieuse décédée étendue, cette fois, sur une riche couche au tissu imprimé de fleurs variées et multicolores. Couronnée et parée d'un répertoire floral beaucoup plus riche que celui de la nonne néo-grenadine, elle porte également l'image de la Vierge sur sa poitrine, un chapelet et, cette fois, une cape bleue. L'expression du visage de la religieuse néo-espagnole est plus détendue, et on pourrait même y détecter un sourire calme et serein, contrastant avec l'air dur de la nonne néo-grenadine. On peut noter, dans les couleurs utilisées, une prédilection de tons plutôt intenses dans le tableau anonyme, le fond étant d'un bleu très obscur, quasiment noir, et la figure de la religieuse d'un beige presque blanc. Ce contraste est accentué, par l'utilisation de couleurs fortes dans l'arrangement floral de la couronne et dans la partie du rameau parant la religieuse : des rouges, bleus et jaunes intenses combinés avec le blanc et le noir purs.

Bien que l'ambiance de ces tableaux, en ce qui concerne les détails et l'utilisation de la couleur ne soit pas la même, il est vrai que la façon d'aborder et de représenter le sujet se rapproche considérablement. Dans les deux cas, la composition est déterminée par la diagonale tracée par le corps étendu de la religieuse décédée. Et pourtant, chaque artiste a son propre langage expressif. Il est intéressant de noter comment une même situation trouve une façon particulière

¹³³ *Supra* p. 80

¹³⁴ Pour en savoir davantage sur cette série de tableaux et sur l'artiste, nous recommandons de lire l'article « *Las religiosas monjas muertas* » de Béatriz GONZÁLEZ et Rodolfo VALLÍN, dans la page web de la Bibliothèque Luis Angel Arango de Bogotá : <http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/monmu/monmu01.htm> >

d'être représentée dans chacune des régions colonisées par les espagnols. A continuation, nous en verrons un autre exemple.

3.1.2 – La Vierge des Neiges et « La Pèlerine »



Fig. 13. Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *La Vierge des Neiges avec l'enfant*. XVIIe siècle. 56 x 40. Huile sur toile. Musée du Séminaire, Musée Bogotá.



Fig. 14. Anonyme (Ecole de Cuzco). *La Vierge de la Merci, « La Pèlerine »*. XVIIIe siècle. 111 x 91,5. Huile sur toile. Historique Régional, Cuzco.

(20-24)
(34,35)

En Nouvelle-Grenade, la Vierge des Neiges fut représentée de nombreuses fois. On en retrouve l'origine dans des ateliers de sculpteurs anglais : ses premières représentations sont arrivées en Espagne précisément sous forme de

sculptures durant les XIV^e et XV^e siècles.¹³⁵ Au XVIII^e, elle fut proclamée patronne de Chinchilla de Montearagón, petite ville du sud de l'Espagne.

Dans *La Vierge des Neiges avec l'enfant*, huile sur toile du XVII^e siècle de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (Fig. 13), Marie est vêtue d'une robe sobre et élégante, quoiqu'un peu lugubre, comme l'ambiance du tableau lui-même. Des ornements dorés parent ses vêtements obscurs, et un voile couvre sa tête sur le point d'être couronnée par deux anges. Sa robe est sous-divisée en trois sections triangulaires par des diagonales dorées, faisant ainsi allusion à la Sainte Trinité. Au niveau de la taille, se trouvent deux autres anges qui semblent soutenir les saints habits de la Vierge. Cette dernière, dans son bras gauche, soutient l'Enfant Jésus habillé aussi élégamment que sa mère, avec un petit vêtement aux col et poignets ornés de dentelle. Dans la main droite elle tient un sceptre, cet accessoire propre aux reines et aux rois. Des rideaux rouges carmin sont ouverts, répétant les lignes parallèles démarquant les bords de la robe. Ceci met en valeur la composition pyramidale de cette œuvre, tout comme dans *La Vierge de la Merci « La Pèlerine »* (Fig. 14), tableau anonyme de l'École du Cuzco datant du XVIII^e siècle. Malgré une première impression faisant percevoir des ambiances fort différentes dans chacune des deux compositions, la disposition des éléments n'est pas si éloignée : les quatre têtes sous la Vierge des Neiges sont remplacées par quatre bougies dans « La Pèlerine » ; les deux anges au niveau de sa taille, par deux bouquets de fleurs rouges et blanches ; la couronne, par un chapeau de plumes ; le sceptre, par un rameau. En outre, les rideaux ainsi que l'enfant aux bras ouverts sont présents dans les deux cas.

Il est vrai donc qu'il y a un langage commun chez ces deux artistes. On pourrait même dire que la Vierge des Neiges semble une version plus sombre de la Vierge de la Merci ou, qu'à l'inverse, « La Pèlerine » est une variante plus festive de la première. Et pourtant, ces tableaux sont très différents en ce qui concerne l'utilisation de la couleur, la profusion des détails et l'ambiance générale. « La Pèlerine » dégage de la lumière propre et est beaucoup plus

¹³⁵ Luis G. GARCIA-SAUICO MELENDEZ. *Nuestra Señora la Virgen de las Nieves*. Article trouvé sur la page web de la ville Chinchilla de Montearagón : http://www.chinchillademontearagon.com/virgen_nieves/virgen_nieves.htm Date de la recherche : 4 avril 2008.

ornementée et, en outre, son format surpasse considérablement celui de la Vierge de Neiges, la doublant quasiment en taille.

Découvrir les diverses formes que prenait le culte marial dans les écoles de peinture hispano-américaines autres que la néo-grenadine, bien que n'étant pas l'un des objectifs de notre démarche, nous donne accès à davantage d'outils intéressants et pertinents pour notre analyse. Néanmoins, nous n'allons pas entrer dans les détails de ce travail,¹³⁶ parce qu'il échappe à notre centre d'intérêt. Par contre, dans la section suivante nous approfondirons les influences arrivées d'Europe, découvrant comment les peintres néo-grenadins les ont assimilées et adaptées à leurs propres systèmes de croyances et d'expression. Nous verrons aussi quelques productions autochtones dans lesquelles les techniques et la pensée du Vieux Continent se sont mélangées avec celles de l'Amérique préhispanique, donnant lieu à de remarquables manifestations de métissage.

3.2 – Les techniques autochtones et l'influence européenne

Selon Santiago Sebastián,¹³⁷ tout comme les espagnols avaient découvert, sur les nouveaux territoires américains, un monde de croyances et de coutumes qui leur étaient auparavant inconnu, les habitants du Nouveau Monde avaient été fascinés par les techniques et les pratiques innovatrices apportées par les conquistadores.¹³⁸ Après la Conquête, ils ont développé leurs propres techniques et langages d'expression à partir des reproductions de certaines thématiques

¹³⁶ Pour en apprendre davantage sur "La Pèlerine" et sur d'autres œuvres provenant d'écoles de peinture d'Amérique Latine à cette époque, nous recommandons la lecture du livre *La peinture hispano-américaine*, Editions du Temps : Nantes. 2008, de Bernard BESSIERE (*et al.*), notamment le chapitre sur le XVIIIe siècle, p. 63-105.

¹³⁷ Pendant la décade du 1960, le professeur espagnol Santiago Sebastián López est arrivé en Colombie, mettant en place deux méthodes souvent utilisées auprès de la recherche en art, appelées iconographique et iconologique. Selon Fajardo de Rueda, parmi les chercheurs qui ont travaillé le sujet de l'iconographie néo-grenadine, ses apports sont les plus complets et internationaux. Voir Marta FAJARDO DE RUEDA. *El Arte colonial neogranadino... Op. cit.* p. 21

¹³⁸ Ramón GUTIERREZ (Dir). *L'art chrétien du nouveau monde. Le Baroque en Amérique Latine*. Editions Zodiaque : Saint-Léger-Vauban. 1997. p. 285

d'œuvres d'artistes européens. Ce développement des expressions picturales n'a été un phénomène ni unique, ni isolé des événements du reste du Nouveau Continent et de l'Europe. Dans cette section, nous pourrions apprécier quelques exemples des croisements entre ces civilisations, à travers les ouvrages nés en Nouvelle-Grenade.

3.2.1 – La transfixion de Sainte Thérèse

Dans le tableau *La transfixion de Sainte Thérèse* (Fig. 15), du peintre néogrenadin Agustín García del Zorro de Useche, nous voyons une représentation de la rencontre de Sainte Thérèse avec Jésus Christ. Cette œuvre a été réalisée d'après une gravure d'Adrian Collaert et Cornelius Galle, artistes flamands, gravure basée sur une narration de Sainte Thérèse dans l'*Historia* de sa vie. Le récit de cette religieuse a servi d'inspiration à plusieurs artistes, et la plus fameuse de ces interprétations a peut-être été celle du sculpteur italien Gien Lorenzo Bernini, nommée *L'extase de Sainte Thérèse*.¹³⁹ Avant d'analyser ces deux réalisations, il convient de connaître cette singulière narration :

« *Quiso el Señor que viese aquí algunas veces esta visión: veía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo en forma corporal, lo que no suelo ver no por maravilla. Aunque muchas veces se me representan ángeles, es sin verlos, sino como la visión pasada, que dije primero. Esta visión quiso el Señor le viese así. No era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos, que parecen todos se abrasan. (...) Veíale en las manos un dardo un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Esto me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos; y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay que desear que se quite, ni se*

¹³⁹ Marta FAJARDO DE RUEDA. *El Arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico / Marta Fajardo de Rueda*. Santafé de Bogotá : Convenio Andrés Bello. 1999. p. 58

contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal, sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo en algo, y aun harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo su bondad lo dé a gustarle a quien pensare que miento. »¹⁴⁰



(57, 65, 94)

Fig. 15. Agustín García del Zorro de Useche. *La transfixion de Sainte Thérèse*. Huile sur toile. XVIIIe siècle. 138 x 131. Musée de Santa Clara, Bogotá.

Le tableau de *La transfixion de Sainte Thérèse* (Fig. 15) présente, en premier plan, la Sainte agenouillée, les yeux levés et les bras ouverts. Son habit marron traîne sur le sol, et une auréole dorée entoure sa tête couverte d'un voile

¹⁴⁰ « Le Seigneur voulut que je visse quelquefois cette apparition : un ange s'avançant vers ma gauche en forme corporelle, ce que je n'ai pas l'habitude de voir (...) Bien que souvent des anges se présentent devant moi, je ne les vois pas comme dans la vision que je viens de décrire. Cette vision, le Seigneur voulut je la visse ainsi : il n'était pas grand sinon petit, très beau, le visage si illuminé qu'il paraissait appartenir à l'un des anges supérieurs, à ceux qui semblent tous s'embrasser. (...) Je voyais qu'il avait, dans les mains, un long dard en or, à la pointe duquel je croyais voir un peu de feu. Ceci semblait parfois pénétrer dans mon cœur et arriver jusqu'à mes entrailles. Lorsqu'il le sortait il les emportait avec lui, me laissant toute consumée d'un grand amour pour Dieu. La douleur était si forte, qu'elle me faisait gémir ; et si excessive la douceur que me laissait cette grandissime souffrance, qu'il ne fallait pas souhaiter qu'elle disparaisse, ni que l'âme se contente de moins que Dieu. Ce n'est pas une douleur corporelle mais spirituelle, même si le corps participe un peu, ou plutôt beaucoup. C'est une si douce complaisance qui passe entre l'âme et Dieu que je Le supplie en sa bonté pour qu'Il le fasse apprécier à celui qui pourrait penser que je mens. » Fragmente cité par Marta FAJARDO DE RUEDA dans son livre *El Arte colonial neogranadino... Op. cit.* p. 58

noir lui couvrant les épaules. Une cape blanche complète ce premier plan aussi simple qu'expressif, et la religieuse arbore un air soit fasciné, soit dévoué, malgré sa blessure à l'épaule provoquée par la flèche de l'ange situé à gauche. Le deuxième plan est composé par cet ange à la flèche, plus deux autres placés au même niveau que la religieuse et témoins de la scène. En haut, de chaque côté du tableau un quatrième ange et un cinquième, soutiennent les nuages à travers lesquels Jésus Christ fait sa glorieuse apparition, ouvrant les bras en signal de bienvenue. La couleur rouge de ses vêtements contraste avec les tons plans et plutôt obscurs de ceux de la religieuse. Les parties du tableau qui ressortent le plus pour leurs tonalités sont justement les tenues de Jésus et de l'ange situé derrière et à droite de la Sainte, ainsi que le feu se détachant de la blessure. Nous avons un troisième plan où divers éléments composent le scénario où se déroule la narration de Sainte Thérèse : le sol en dalles de pierre, la marche sur laquelle reposent deux balustrades en bois où les anges s'appuient, puis les deux fenêtres grillagées dans le fond. L'importance de ce troisième plan réside aussi dans la couleur. Notons comment les tons utilisés se rapprochent de ceux employés pour la robe de Sainte Thérèse. Les seules exceptions sont son visage et sa blessure dont les couleurs sont plus vives et plus brillantes, juste comme ceux de Jésus Christ et des cieux. Ceci nous montre que la religieuse a toujours le corps rattaché à la terre même, même si en même temps, son expérience mystique la transporte plus près de Dieu.

Dans le récit de Saint Thérèse, le langage utilisé et les émotions décrites attirent l'attention pour leur ambivalence : la douleur est grande, mais il ne faut pas souhaiter qu'elle s'en aille ; la flèche de l'ange brûle le flanc de la Sainte, mais c'est parce qu'elle porte l'amour de Dieu ; la sensation est spirituelle, mais le corps est encore bien présent au moment de l'entretien. Donc, comme nous venons de le constater, la religieuse souffre mais jouit en même temps de cet amour de Dieu, et l'ambiguïté du récit est bien représentée dans ce tableau du peintre néo-grenadin.

Voyons maintenant l'autre version du même sujet sur la gravure européenne du XVII^e siècle réalisée par Adrian Collaert et Cornelius Galle, celle

que le peintre Agustín García del Zorro de Useche¹⁴¹ a prise comme modèle (Fig. 16). Dans la gravure, la composition est semblable à celle du tableau. Cependant, les expressions des personnages diffèrent fortement. Il suffit de s'arrêter sur l'expression de Sainte Thérèse : dans l'œuvre néo-grenadine, elle est montrée tranquille, quasiment à l'aise tandis que la flèche blesse sa poitrine alors que chez les flamands, elle est plutôt concentrée, sérieuse et dévouée. Les anges, souriants chez Agustín García, ont des poses dramatiques et des gestes graves chez Collaert et Galle. Le Christ, qui accueille Sainte Thérèse avec tendresse, voire gaieté dans la peinture, ouvre ses bras beaucoup plus largement dans la version gravée, comme pour indiquer que quelque chose de transcendantal est en train de se passer.



Fig. 16. Adrian Collaert et Cornelius Galle. *La transfixion de Sainte Thérèse*. Gravure. XVIIe siècle. Anvers.

Il ne faut pas oublier que ces deux artistes ont utilisé des techniques différentes. C'est pour cela qu'il est important de comparer davantage d'œuvres relatives à la création artistique en Nouvelle-Grenade, en faisant le point sur leurs aspects formels, et en analysant leurs techniques, composition et utilisation de la couleur.

¹⁴¹ Annexe B

3.2.2 – La fuite vers l’Égypte



(86-89)

Fig. 17. Baltasar de Figuera l’Ancien. *Fuite vers l’Égypte*. Huile sur toile. XVIIe siècle. 159 x 111 cm. Collection Banco de la República. Bogotá.

La *Fuite vers l’Égypte* (Fig. 17) de Baltasar de Figuera l’Ancien,¹⁴² est une réinterprétation d’un sujet couramment représenté à l’époque. Nous voyons la Vierge, chevauchant un âne et accompagnée de Saint Joseph à pied, tous deux portant des chapeaux et des tenues de paysans. Les couleurs claires et brillantes des vêtements et de la peau de la Vierge et de l’Enfant Jésus, font ressortir ces derniers et forment un contraste avec les couleurs du sol et de l’âne, ainsi qu’avec les tons de la représentation de Saint Joseph. Cet éclat, et leur position au premier plan du tableau, donnent à la Vierge et à l’Enfant un caractère de pureté. Nous apprécions, ainsi, une construction pyramidale ayant la Vierge au sommet, et l’Enfant Jésus au centre du triangle, au même niveau que Joseph qui marche à gauche du tableau. Celui-ci, malgré le manque de détails dans le visage des personnages, semble regarder son épouse avec une expression neutre, voire une certaine tranquillité.

¹⁴² Annexe B

Au fond de l'image, derrière le triangle composé par la Vierge, l'Enfant et Joseph, nous trouvons un second plan conformé par des éléments paysagers, tels qu'une petite maison de campagne entourée d'arbres et de dunes. Ce fragment du tableau, malgré le peu d'information donné au spectateur, semble une reproduction d'un paysage rural de la région centrale de Colombie. Le terrain est irrégulier et la végétation est représentée d'une façon assez simple, de même que les tissus des vêtements et les gestes des personnages. En haut et à gauche, un pigeon – représentant assidu du Saint-Esprit – et quatre chérubins survolent la scène, comme s'ils se chargeaient de protéger l'Enfant et ses compagnons. Remarquons qu'ici le peintre a choisi, pour ces petits anges, les mêmes couleurs lumineuses que pour la Vierge et l'Enfant Jésus. Ceci permet d'établir une correspondance entre les protagonistes du tableau qui contrastent ainsi avec le reste des éléments.

Le modèle de cette huile fut une célèbre gravure de Schelte de Bolswert, œuvre qui d'ailleurs a été souvent reproduite par les artistes néo-grenadins.¹⁴³



Fig. 18. Schelte de Bolswert. *Repos de la fuite en Egypte*. Gravure. XVIIe siècle. Royal Academy of Arts, London.¹⁴⁴

¹⁴³ Ramón GUTIERREZ (Dir). *L'art chrétien du nouveau monde. Le Baroque en Amérique Latine*. Editions Zodiaque : Saint-Léger-Vauban. 1997. p. 285.

¹⁴⁴ Image trouvée sur la page web de la Royal Academy of Arts of London : <<http://www.royalacademy.org.uk/>> Date de la recherche : 20 février 2008

Le Repos de la fuite en Egypte (Fig. 18) reproduit une situation similaire à celle du tableau de Baltasar de Figueroa l'Ancien. Les personnages principaux sont aussi, la Vierge, l'Enfant Jésus et Saint Joseph et, une fois encore, nous trouvons Marie occupant la place centrale du premier plan. Mais, dans ce cas, la position des protagonistes semble le facteur le plus significatif : la Vierge est au centre de l'image, tandis que l'Enfant, à gauche, s'appuie sur son épaule, et que Joseph, à droite, les regarde peut-être en leur disant quelque chose. Les personnages sont plus actifs dans cette œuvre, et ils donnent l'impression de bouger constamment, alors que dans le tableau de Figueroa, le seul être vivant pouvant nous suggérer du mouvement est l'âne sur lequel la Vierge est assise.

La lumière accomplit une fonction aussi importante dans la gravure de Bolswert que dans le tableau de l'artiste néo-grenadin, bien que d'une façon moins évidente. Rappelons-nous que dans l'œuvre de Figueroa, la Vierge ressort grâce au contraste provoqué par l'utilisation de la couleur comme moyen pour informer le spectateur de la position de la lumière : ainsi, Marie et l'Enfant sont plus lumineux que le reste. Dans la gravure de l'artiste européen, la lumière brille dans l'angle supérieur gauche, comme dans le tableau néo-grenadin ; mais chez Bolswert, elle sert plutôt à faire ressortir les textures des vêtements des trois personnages, ainsi qu'à produire un effet de profondeur permettant que la position de Joseph puisse se déduire grâce aux ombres couvrant le côté droit de sa tunique, et informant le spectateur qu'il se trouve au deuxième plan, derrière la Vierge et l'Enfant.

D'un autre côté, remarquons la composition pyramidale de la gravure de Bolswert avec la Vierge au sommet de la figure triangulaire, mais notons aussi son importante différence avec le tableau de Figueroa : le triangle de cette gravure n'est composé que par Marie et l'Enfant, tandis que celui de la peinture inclut Saint Joseph. Cela ne veut pas forcément dire pourtant que la figure de ce dernier est moins importante chez l'artiste flamand. S'il est placé dans le deuxième plan, c'est peut-être parce que la gravure nous suggère plutôt une lecture diagonale, commençant par le pied droit de l'Enfant, suivant son corps jusqu'au cou de Marie et finissant sur la tête de Joseph. Nous voyons aussi que le corps de la Vierge occupe la plupart du premier plan. Par contre, la peinture du néo-grenadin fait ressortir Marie par l'utilisation du clair-obscur plutôt qu'à travers une certaine

composition. Mais dans les deux cas, la Vierge est le personnage le plus important.

Voyons comment, dans la gravure de Bolswert, les attitudes des trois protagonistes sont plus expressifs, et le paysage – qui constitue le troisième plan de la gravure –, plus riche et plus ornementé que dans le tableau de Figueroa. La Vierge se montre calme, l'Enfant bouge peut-être cherchant la protection de sa mère, tandis que Joseph a l'air tendre et tranquille, quoique sérieux. Le langage expressif de Bolswert est plus intimement lié à celui du Baroque européen, tandis que l'artiste néo-grenadin s'occupe plutôt à montrer la même situation d'une façon plus simple mais en l'accommodant surtout à un langage visuel autochtone. Finalement, même si les techniques et les styles des deux artistes s'éloignent, ils ont également réussi à transmettre une ambiance d'apaisement et de sérénité.

3.2.3 – L'influence des évangiles apocryphes

Dans les productions de la Nouvelle-Grenade ont été repris certains sujets peu connus, même de la religion catholique, et parfois négligés par l'art européen de l'époque puisqu'ils correspondaient aux narrations des évangiles apocryphes. Tel est le cas des images de la Vierge Marie enfant, des peintures de ses parents, Sainte Anne et Saint Joachim, ainsi que celles de la présentation de la Vierge au Temple et de l'Immaculée Conception.¹⁴⁵

Comment ces apocryphes sont-ils arrivés en Nouvelle-Grenade ? Selon Fajardo de Rueda, il n'y a aucune précision à ce sujet ; peut-être grâce à des images ou à des récits oraux ? Leur présence a été très peu signalée dans la peinture européenne, mais les artistes néo-grenadins y ont peut-être trouvé une inspiration plus proche de leurs besoins que dans l'iconographie rigoureusement défendue par l'Eglise.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Marta FAJARDO DE RUEDA. *El Arte colonial neogranadino... Op. cit.* p. 116

¹⁴⁶ *Ibid.* p. 120

Maintenant, nous apprécierons certains de ces exemples témoignant de l'influence de ces évangiles apocryphes sur la production artistique en Nouvelle-Grenade.

3.2.3.1 – La présentation de la Vierge enfant au Temple



Fig. 19. Titien. *Présentation de la Vierge Marie au Temple*. Huile sur toile. XVIe siècle. Galerie de l'Académie de Venise.

Dans ce tableau (Fig. 19), fait à l'huile sur toile au XVIe siècle, la Vierge enfant monte un escalier en pierre et s'approche de deux prêtres qui l'attendent au sommet. Elle tend son bras droit en signe de salut, et, avec la main gauche, relève le pan de sa robe pour ne pas trébucher. En bas et à droite, derrière les premières marches, se distingue un homme qui se tient la tête en signe de grand étonnement. Le prêtre à barbe blanche ouvre ses bras, peut-être pour accueillir la petite Vierge, ou même aussi en signe d'admiration. Il est habillé richement, tout comme son compagnon debout à ses cotés qui, lui, attend les mains jointes en regardant l'enfant.

Dans cette œuvre, nous trouvons tout d'abord un premier plan composé par l'escalier en pierre sur lequel se trouve la Vierge, et par les prêtres. Les protagonistes de ce plan ressortent grâce à leurs positions dans le tableau. En plus, ces trois personnages sont les seuls à être debout, ce qui nous amène à remarquer leur importance sur le reste des éléments de l'œuvre. Il faut noter, aussi, que le corps le plus lumineux est celui de l'enfant, et que le titre du tableau informe le spectateur de ce qui se passe, lui précisant que la Vierge reste toujours le sujet central de la peinture. On dirait, au premier abord que la source de clarté se situe à droite de la scène, pour sa façon d'éclairer les personnages. Mais il est vrai pourtant que Marie semble, en quelque sorte, avoir son propre éclat, ce qui nous oblige à revenir encore une fois sur l'importance de la lumière dans les divers tableaux que nous analysons. Mais avant d'approfondir davantage, découvrons les autres plans composant ce tableau.

Dans le deuxième plan, nous pouvons distinguer quelques colonnes donnant au temple un air sobre et élégant. Nous voyons, aussi, l'homme étonné que nous avons déjà signalé, à côté d'autres personnages témoins de l'événement. C'est une section du tableau évidemment moins lumineuse que le premier plan, sauf pour la colonne placée juste derrière la Vierge qui est plus brillante que les autres parce qu'elle reçoit la lumière émise par l'enfant. Ce deuxième plan est composé par des formes géométriques fortement marquées : lignes droites verticales et horizontales, perpendiculaires entre elles. Ces lignes, complètent celles de l'escalier et de la porte placée derrière les deux prêtres, ainsi que celles de la construction du troisième plan, composée par un mur de briques situé à l'arrière des colonnes, et contrastent avec la petite Vierge entourée d'un halo doré, et au corps aux formes douces et arrondies.

Le même sujet extrait des narrations apocryphes a été repris par les frères Antonio et Nicolás Cortez,¹⁴⁷ peintres néo-grenadins qui ont travaillé comme dessinateurs pendant l'Expédition Botanique Royale vers la fin de la Nouvelle

¹⁴⁷ Annexe B

Grenade.¹⁴⁸ Leur tableau, appelé *La présentation de la Vierge au Temple* (Fig. 20), date du XVIIIe siècle et fut fait à l'huile sur cuivre.



(36-40)

Fig. 20. Antonio et Nicolás Cortez. *La présentation de la Vierge au Temple*. Huile sur cuivre, cadre en argent repoussé. XVIIIe siècle. 50 x 32,5 x 6. Collection du Palais de l'Archevêché de Popayán.

La Vierge s'approche d'un prêtre assis sur un grand trône, vêtu également d'une riche tunique, mais aux couleurs beaucoup plus vives que dans le tableau du Titien. Il tend les bras en signe de bienvenue, tandis que deux personnages à l'air dévoué sont témoins de l'arrivée de la Vierge. Celui de droite est à genoux, et ses vêtements ressemblent à ceux du prêtre assis sur le trône ; il n'a pas de mitre, mais une auréole au-dessus de la tête tout comme sa compagne debout derrière Marie. Cette femme habillée d'une façon plus sobre, pousse la Vierge dans le dos en direction du prêtre du trône. Si l'on détaille la composition du tableau, l'on verra que la scène représente, en quelque sorte, un « fragment » de Temple suspendu entre les nuages, nous indiquant que la présentation de la Vierge n'a peut-être pas lieu sur terre, mais plutôt dans les cieux. Le prêtre sur son trône serait Dieu, et ses compagnons, des Saints.

¹⁴⁸ *Supra* p. 33

Cette œuvre gère une gamme de couleurs très vives comme le bleu, le rouge et le jaune quasiment purs, tandis que la version du Titien reste plutôt dans des variations de jaune relativement obscur, et d'ocre. La position des personnages et leur expressivité se différencient aussi : ceux du peintre italien semblent plus rigides que ceux des frères Cortez, et les vêtements des protagonistes dans l'œuvre de ces derniers sont moins fastueux. Le fond des tableaux présentent aussi des dissemblances, un Temple chez l'un, un arrière-plan nuageux chez les autres. La mise en scène des éléments complémentaires est beaucoup plus élaborée chez Titien qui a choisi de créer une atmosphère réelle et bien terrestre. Les frères Cortez ont préféré, à leur tour, situer l'événement dans un scénario quasiment fantaisiste, voire fabuleux.

Il est vrai que ces deux œuvres qui racontent la même histoire ont des ressemblances entre eux. La Vierge enfant des frères Cortez est aussi le centre lumineux du tableau bien qu'elle n'en soit pas la source comme dans l'œuvre de Titien. Par ailleurs, les personnages témoins de la présentation de la Vierge, dans les deux situations, expriment de l'étonnement ou de l'admiration : tant les hommes du tableau du XVI^e siècle, que les Saints du néo-grenadin du XVIII^e. Finalement, si nous regardons la petite



Vierge montant l'escalier qui mène au Temple, nous voyons dans les deux cas, qu'elle marche sereinement en saluant ses amphitryons d'une façon bienveillante. Elle est le point le plus lumineux de la composition et attire ainsi l'attention du spectateur.

Et pourtant, nous ne pouvons pas affirmer que ces deux représentations soient identiques. Il y a de grosses différences entre les tableaux du Titien et des frères Cortez, notamment en ce qui concerne l'utilisation de la couleur. Selon Bruno Duborgel, théoricien et analyste de la peinture, certaines couleurs ont été associées, à travers l'histoire, à des fins bien définies. Le bleu représente, par exemple, « le caractère céleste, la relation à l'infini, au mystère, à la sagesse. » En même temps, le rouge souligne « la vie, la jeunesse, la beauté, l'amour, ou le sang, le sacrifice, la passion. »¹⁴⁹ Ce sont les tons prédominants dans l'œuvre des frères Cortez, tandis que Titien a fait une liaison indissociable entre couleur et

¹⁴⁹ Bruno DUBORGEL. *L'icône, art et pensée de l'invisible*. CIEREC – Université Jean Monnet – Saint-Etienne. 1991. p. 85

lumière. Et justement, Duborgel signale que c'est la lumière qui donne vie et sens aux couleurs.¹⁵⁰

3.2.3.2 – La Vierge enfant et Saint Joachim



(28, 36-40)

Fig. 21. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. *Saint Joachim et la Vierge enfant*. Huile sur toile. XVIIe siècle. 48 x 38. Collection particulière.

Dans le tableau *Saint Joachim et la Vierge Enfant* (Fig.21), nous voyons Marie debout sur les genoux de son père, Joachim. Ce qui attire, tout d'abord, l'attention est la très petite taille de l'enfant. En regardant sa main gauche sur la barbe de l'homme, on se rend compte qu'elle n'est pas plus longue que l'un des doigts de son père. Le visage de la fillette est grand comme le front de Joachim et son bras ne dépasse pas la longueur de la figure masculine. Un enfant de ces proportions ne serait qu'un bébé, mais la petite Vierge a une attitude adulte et un regard clair et sérieux. Ce regard, tout en étant moins sévère et plus tendre, nous rappelle celui de Sainte Rosa de Lima.¹⁵¹

¹⁵⁰ Bruno DUBORGEL. *Op. cit.* p. 87

¹⁵¹ *Supra* Fig. 7, p. 53.

Joachim n’embrasse pas Marie, il la soutient sur ses jambes comme une poupée. Tandis que la petite fille fixe le spectateur, lui a les yeux baissés, un air dévoué et en quelque sorte résigné, comme s’il savait déjà que son enfant ne lui appartient plus, puisqu’elle ne servira que Dieu pendant le reste de sa vie. L’attitude du père est tranquille et sage. Ici, on peut noter combien le modèle masculin choisi par Gregorio Vásquez ressemble à celui utilisé par Schelte de Bolswert pour représenter Saint Joseph dans *Repos de la fuite en Egypte* (Fig. 18): on pourrait presque dire qu’il s’agit du même homme, au front large, au nez crochu et à la barbe crépue, un homme dont les origines sont possiblement européennes. Peut-être, avions-nous déjà apprécié ce prototype masculin jouant divers rôles dans d’autres tableaux analysés dans le deuxième chapitre : Dieu dans *La création d’Eve*¹⁵², le prêtre à droite dans *La Vierge protectrice de l’ordre Carmélite*¹⁵³, ou même Jésus Christ dans *Nazarenas de San Agustín*.¹⁵⁴

La lumière de ce tableau arrive aussi de la gauche des personnages, mais peut-être d’une position plus frontale par rapport aux œuvres de Figueroa et Bolswert. Remarquons, dans les deux cas, les détails des tissus des tuniques. Contrairement à Figueroa,¹⁵⁵ Gregorio Vásquez offre au spectateur plus d’informations concernant les reliefs et les textures des vêtements, justement à cause du clair-obscur provoqué par l’arrivée de la lumière : dans ce tableau, les couleurs de la Vierge sont aussi les plus claires et les plus brillantes, et la font ressortir.

Il n’y a qu’un seul plan dans ce tableau, celui du père et de sa fille. Bien que le fond ne soit pas très bien défini – à cause peut-être de la mauvaise qualité de la photo –, on ne trouve d’éléments significatifs ni au niveau de la couleur, ni au niveau de la forme. C’est un tableau dont le centre attire toute l’attention du spectateur : les visages, l’un à côté de l’autre, de la Vierge enfant et de Saint Joachim, son père.

¹⁵² *Supra* Fig.3, p. 40

¹⁵³ *Supra* Fig. 4, p. 41

¹⁵⁴ *Supra* Fig. 6, p. 56

¹⁵⁵ *Supra* Fig. 17. *Fuite vers l’Egypte*, p. 69

3.2.3.3 – L’Immaculée Conception

La représentation de l’Immaculée Conception répond aussi à une narration des textes apocryphes, notamment à celui de Jacques.¹⁵⁶ Nous pouvons apprécier un exemple d’une version de cette thématique dans le tableau *L’Immaculée Conception*, de Antonio Acero de la Cruz,¹⁵⁷ le premier peintre néo-grenadin né à Santa Fe. (Fig. 22)



(1-9)
(34, 35)

Fig. 22. Antonio Acero de la Cruz.
L’Immaculée Conception. Huile sur
toile. XVII siècle. 178 x 120. Collection
de l’Eglise de Santa Bárbara

Cette Vierge, qui dénote un caractère fort et puissant, a les cheveux très longs, frisés et de couleur dorée. Le visage semble dégager son propre

¹⁵⁶ Jean HOLM ; John BOWKER . *Women in religion*. Pinter Publisher Ltd : London/New York. 1994. p. 50

¹⁵⁷ Annexe B

rayonnement et éclaire les anges d'une façon uniforme, mais on peut aussi dire qu'elle reçoit de la lumière venant d'une source externe quasiment frontale mais légèrement sur la gauche. Selon Duborgel, le brun combiné avec la lumière faisant ressortir différents tons d'ocre clair, comme on peut l'observer dans ce tableau, fait référence à la partie du monde gérée par le divin.¹⁵⁸ Cette Vierge est donc chargée d'administrer, en représentation de Dieu, les éléments terrestres qui l'entourent.

Regardons donc d'abord la petite caravelle, en bas et à droite, qui ressemble à un bateau fantôme. Les conquistadores sont-ils arrivés dans cette caravelle en navigant entre les biens terrestres protégés par l'Immaculée ? On pourrait voir dans ce coin du tableau une manifestation du métissage des deux civilisations : représentée par un peintre autochtone, voici l'Immaculée Conception en terres récemment découvertes par les espagnols, protégeant ceux qui y habitent autant que ceux qui y arrivent.



Cette Vierge que l'on couronne, tout comme la Vierge protectrice des Carmélites,¹⁵⁹ porte une robe brochée qui lui couvre les pieds. Derrière elle, en bas, se tord la queue d'un serpent qui vient d'être écrasé, symbolisant la victoire de cette femme vertueuse sur la tentation à laquelle Eve avait auparavant succombé.¹⁶⁰ Aux côtés de la Vierge nous pouvons distinguer deux palmiers au-dessus desquels flottent des objets suspendus dans les cieux : un fragment de coupole à droite et un coffre en bois à gauche. Les anges couronnant la Vierge survolent le lugubre paysage, soutenant la couronne d'une main, et un rameau de fleurs de l'autre. Celui de droite porte des lis de couleur blanche comme la lune qui, d'en haut, est témoin de la scène : ces fleurs symbolisent la pureté de la Vierge. Les œillets orange – comme le soleil regardant de son propre coin –, dans la main de l'ange à gauche, sont l'un des symboles de la crucifixion de Jésus.¹⁶¹ La puissance protectrice de l'Immaculée Conception s'étend autant sur les aspects négatifs de la vie humaine que sur les positifs.

¹⁵⁸ Bruno DUBORGEL. *Op. cit.* p. 86

¹⁵⁹ *Supra* Fig. 4, p. 41

¹⁶⁰ *Supra* Fig. 3, p. 40

¹⁶¹ Bernard BESSIÈRE (*et al.*). *La peinture hispano-américaine. Op. cit.* p. 66-67

Antonio Acero de la Cruz est considéré comme l'un des représentants de la transition entre les styles anciens et les nouvelles formes esthétiques.¹⁶² On peut identifier dans les créations de ce peintre un langage pictural qui casse en quelque sorte celui trouvé chez d'autres artistes en Nouvelle-Grenade, comme par exemple Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, dont le style est plutôt lié aux formes esthétiques anciennes du baroque. Cependant, il faut bien remarquer que ce dernier est toujours considéré comme le peintre le plus important de la Nouvelle-Grenade, vu son énorme production artistique, la qualité très élevée de ses œuvres et la grande reconnaissance publique dont il bénéficiait.¹⁶³ Ceci dit, pour finir cette section où nous avons eu l'occasion de comparer quelques créations néo-grenadines à des productions d'ailleurs, nous nous devons de nous référer à l'une des réalisations de cet excellent peintre, inspirée d'une œuvre flamande.

3.2.4 – Retour de la fuite en Egypte

Voici donc une copie réalisée par Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos d'après une gravure de Cornelius Galle, élève de Rubens. Il s'agit du *Retour de la fuite en Egypte* (Fig. 23 et 24).

En ce qui concerne la forme, la version du peintre néo-grenadin ne s'éloigne pas beaucoup de l'œuvre originale. En fait, selon Fajardo de Rueda, la peinture ne constitue qu'une modeste « reproduction colorée » de la version originale.¹⁶⁴ Nous apprécions, chez les deux artistes, à peu près la même composition : dans un paysage de campagne et sous des cieux nuageux, quatre anges survolent la scène où la Vierge et l'Enfant Jésus marchent accompagnés, à droite, par un ange, et suivis par un archange et un homme enturbanné. Il y a un autre ange dans la gravure de Galle que l'on ne trouve pas dans l'œuvre de

¹⁶² Ramón GUTIERREZ. *Op. cit.* p. 278

¹⁶³ Marta Patricia GARCIA. *Los dibujos de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. Pris du supplément du magazine Credencial No. 175, juin de 2001. Publication dans la page web de ColArte <<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>> Date de la recherche : 14 janvier 2008.

¹⁶⁴ Marta FAJARDO DE RUEDA. *El Arte colonial neogranadino... Op. cit.* p. 43

Gregorio Vásquez, ainsi que quelques modifications au niveau des détails et des gestes des personnages : la tête de la Vierge est légèrement tournée vers le spectateur dans la peinture, même si son regard est fixé sur l'Enfant. Ce dernier, dans la gravure, émet un petit sourire, tandis qu'il a une attitude sérieuse bien que sereine, dans le tableau. Les cheveux de l'archange gravé sont différents de ceux de l'archange peint, et il en est de même en ce qui concerne l'Enfant. L'expressivité de l'européen est majeure, et le caractère baroque de sa création plus marquée. En outre, le paysage est beaucoup plus simple chez Gregorio Vásquez. Même les détails de la petite maison au fond, ceux des vêtements de la Vierge, ainsi que certaines ailes des anges, sont simplifiés.



Fig. 23. Cornelius Galle. *Le retour de la fuite en Egypte*. XVIIe siècle. Gravure. Anvers.



Fig. 24. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. *Le retour de la fuite en Egypte*. Huile sur toile. XVIIe siècle. 230 x 150. Nouveau Monastère de Nonnes de Santa Clara, Tunja.

(86-89)

Nous avons déjà signalé l'importance de la gravure sur les écoles artistiques de la Nouvelle-Grenade, en tant que modèle et point de référence pour les créations locales. Dans ce dernier exemple donc, nous apprécions plutôt un exercice pédagogique. Et pourtant, il y a un détail intéressant à remarquer dans la

« reproduction colorée » faite par Gregorio Vásquez : les pieds de la Vierge, nus et visibles du spectateur dans la gravure, sont cachés dans le tableau. Ceci obéissait à certains traités d'art espagnols considérant irrespectueux de montrer les pieds nus de Marie dans une pièce d'art,¹⁶⁵ mesure qui était aussi appliquée à l'Ecole de Cuzco d'où est originaire « La Pèlerine » que nous avons analysée quelques pages auparavant. A cet égard, Bessière nous explique :

« (...) les consignes déclinées par Francisco Pacheco dans son *Arte de la pintura* bénéficiaient d'une large diffusion dans les Indes espagnoles. Ainsi, le maître et beau-père de Velázquez, si sourcilieux en matière de convenances – le fameux *decoro* – n'aurait jamais admis qu'un peintre laissât voir les pieds de la mère de Jésus. »¹⁶⁶

Il est intéressant de remarquer que, même un exercice pédagogique devait forcément répondre à certaines dispositions considérées « correctes » à l'époque. Finalement, ce tableau de Gregorio Vásquez – aux dimensions respectables (230x150) –, dont la forme de la réalisation résultante ne présente guère de nouveautés par rapport à l'originale, constitue un bon exemple du croisement de cultures : c'est un tableau réalisé par un peintre néo-grenadin, à partir d'une gravure flamande créée par un élève de Rubens, sous les consignes des traités d'art espagnols.

En observant les différentes techniques des productions européennes et de la Nouvelle-Grenade, nous découvrons des éléments qui nous amènent à comprendre les diverses manifestations du métissage à l'époque. Ceci vaut la peine d'être approfondi et nous le ferons dans les sections suivantes.

¹⁶⁵ Marta FAJARDO DE RUEDA. *El Arte colonial neogranadino... Op. cit.* p. 52

¹⁶⁶ Bernard BESSIÈRE (et al.). *La peinture hispano-américaine. Op. cit.* p. 67.

3.3 – Les métissages dans l’art néo-grenadin

Jusqu’à présent, nous avons étudié diverses pièces d’art néo-grenadin ayant des caractéristiques particulières, telle l’influence de certains graveurs flamands élèves de Rubens, une forte liaison avec l’art espagnol des XVI^e et XVII^e siècles et les normes de la Contre-réforme en ce qui concerne les images religieuses. Nous avons apprécié quelques tableaux d’artistes néo-grenadins reproduisant des sujets souvent traités dans le cadre de l’art européen, tels que les divers portraits des Vierges et des saintes.¹⁶⁷ D’un autre côté, nous avons vu qu’en Nouvelle-Grenade les sujets abordés dans les évangiles apocryphes ont eu aussi une influence significative, déclenchant la création de diverses œuvres qui reprenaient ces histoires.¹⁶⁸ Et, nous avons découvert comment, souvent, les peintures néo-grenadines mettaient en place un nouveau langage expressif, ainsi qu’une nouvelle interprétation des histoires et des sujets représentés, notamment en ce qui concerne la composition des images et l’utilisation de la couleur ; c’est le cas de la *Présentation de la Vierge au Temple*, des frères Cortez.¹⁶⁹ En outre, nous avons pu voir des manifestations d’un métissage au niveau de la composition des images et de la disposition d’éléments formels des tableaux, comme par exemple, une différence dans la façon de représenter les vêtements des personnages ; c’est le cas de *Fuite vers l’Égypte*.¹⁷⁰ Apprécions l’utilisation d’éléments ayant une charge symbolique, tels que les fleurs dans les mains des anges couronnant *l’Immaculé Conception*,¹⁷¹ dont les significations se sont dégagées des *Cantique des cantiques*.¹⁷² Nous avons appris que les sujets, les compositions et les encadrements des gravures utilisées comme modèles des tableaux néo-grenadins, subissaient des transformations à cause des conditions imposées par l’Église, et en fonction des goûts et préférences expressives des artistes.¹⁷³

¹⁶⁷ *Supra* chapitre 2.

¹⁶⁸ *Supra* p. 72-81

¹⁶⁹ *Supra* « La présentation de la Vierge au Temple » p. 73

¹⁷⁰ *Supra* p. 69-72

¹⁷¹ *Supra* p. 79

¹⁷² Bernard BESSIÈRE (*et al.*). *La peinture hispano-américaine. Op. cit.* p. 66.

¹⁷³ Marta FAJARDO DE RUEDA. *El Arte colonial neogranadino...* p. 41-45

Selon Gruzinski, le résultat de la combinaison d'éléments dont la nature paraît dissemblable, n'est que « la marque laissée par la continuité de la création, (...) le produit d'un mouvement, d'une instabilité structurelle des choses. »¹⁷⁴ Les œuvres que nous avons analysées dans les deuxième et troisième chapitres constituent des créations complexes du point de vue technique, historique et conceptuel, représentant une pensée et une façon de comprendre un monde et une époque aussi instables que compliqués. Il n'est pas possible de comprendre cette époque et ses phénomènes à la lumière d'une pensée linéaire. Gruzinski critique cette tendance à la linéarité de quelques historiens, qui, souvent, essayent d'y trouver soit une progression logique des événements, soit une possible évolution ou progrès.¹⁷⁵ Pourtant, lorsque l'on parle d'une création, quelle qu'elle soit, encadrée par une histoire nourrie d'autres histoires de plusieurs individus, croyances et coutumes, et lorsqu'il s'agit, surtout, d'un moment historique marqué par un choc et un mélange de cultures aussi significatifs que ceux provoqués par la Conquête et la Colonisation, il vaut mieux que toute linéarité soit effectivement rompue.

Pendant la colonisation espagnole, les métissages ont constitué un phénomène de grande dimension, apparu soudainement et s'étendant largement en peu de temps.¹⁷⁶ Cela s'est passé surtout dans les grandes villes, et est allé plus loin que le seul brassage biologique ou ethnique. C'était un mélange global, dans tous les sens imaginables : religieux, économique, institutionnel, politique, vestimentaire, des expressions artistiques, de la pensée, entre autres. Il est vrai que ces croisements ne constituaient pas des phénomènes isolés les uns des autres, et ne doivent pas être considérés comme une combinaison de caractéristiques dont l'origine est « pure », donnant comme résultat un produit « impur » après l'intégration. Laplantine et Nouss, critiquent cette simplification : « Le métissage n'est pas la fusion, la cohésion, l'osmose, mais la confrontation, le dialogue. »¹⁷⁷ Et pourtant, quand nous avons utilisé le concept de « combinaison » ou celui de « mélange » dans notre travail, nous n'avons tenté ni de comprendre, ni

¹⁷⁴ Serge GRUZINSKI. *La pensée métisse*. Ed. Fayard. 1999. p. 175

¹⁷⁵ *Ibid.* p. 52

¹⁷⁶ Isabel MORANT. (Dir.). *Historia de las mujeres en España y América Latina (Vol. II)*. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.). Madrid. 2005. p 638

¹⁷⁷ François LAPLANTINE ; Alexis NOUSS. *Le métissage*. Ed. Flammarion : Dominos. 1997. p. 8.

d'expliquer les phénomènes analysés à partir d'un point de vue homogénéisant. Tout au contraire, nous considérons que quelques « fusions » peuvent y être découvertes si elles sont analysées à partir d'une documentation suffisamment composée et complète, ainsi qu'à travers une réflexion bien gérée qui cherche à s'éloigner des conclusions simplistes.

Les œuvres néo-grenadines que nous avons comparées à celles des artistes européens ont été prises comme point de départ de notre analyse, car elles sont originaires de territoires délimités non seulement par des frontières géographiques, mais aussi par d'autres éléments identifiables, caractéristiques propres de leurs histoire, traditions, langue et culture. Or, tout élément historique considéré « stable », toute conception d'« authentique » ou d'« originaire », n'échappe pas au mouvement d'un changement permanent.¹⁷⁸ Certes, nous ne prétendons pas considérer les particularités disons « autochtones » de l'art européen et hispano-américain, plus précisément de l'Espagne et de la Nouvelle-Grenade, comme des points de départ absolus. Si nous les voyions comme tels, notre analyse tomberait dans la linéarité que nous venons de critiquer, pour tenter de comprendre l'histoire à partir d'une progression logique des événements. Mais, à notre avis, il se peut que l'apparition de nouveaux langages expressifs, de nouvelles formes de représenter une croyance, même de nouvelles pensées autour de cette croyance, lorsque deux ou plus éléments dont la nature est dissemblable se rencontrent. Le « mélange » qui a lieu n'est pas superficiel du tout ; il n'est pas non plus simple ou absolu, mais, il est identifiable. De quelle sorte serait-il donc alors ? Peut-on vraiment parler de « mélange des cultures » ? Référons-nous à ce qu'en pense Gruzinski :

« Parler de mélange des cultures c'est aussi postuler une pureté originelle, antérieure à l'instant où elles se fondraient ou s'entremêleraient. Non seulement rien de tel ne préexiste – même si ce fantasme flatte notre obsession d'authenticité et notre hantise des origines –, mais tout indique au contraire que le mot « culture » ne recouvre jamais d'ensembles aux frontières fixes et précises. (...) En fait, ce sont les sociétés, c'est-à-dire des individus, des groupes et des classes sociales qui s'affrontent et se mêlent en échangeant ou en

¹⁷⁸ François LAPLANTINE ; Alexis NOUSS. *Op.cit.* p. 75.

imposant des fragments des patrimoines dont ils sont, consciemment ou non, les porteurs. Ces fragments qui se métissent n'ont rien d'arbitraire ni de figé, ils se font et se défont sans cesse. »¹⁷⁹

L'un des apports les plus significatifs du directeur de *Planète métisse*, est son invitation à comprendre les échanges culturels comme des processus variables et ouverts dans lesquels les chocs de civilisations se subordonnent aux rencontres des individus ayant plusieurs pensées et appartenant à une « culture » qu'ils n'ont pas choisie, mais à laquelle ils appartiennent inévitablement. Laplantine et Nouss, en se référant au concept de « culture », émettent une forte critique sur ce besoin d'universaliser, à travers le langage, une certaine pensée avec un ensemble de concepts rigides.¹⁸⁰ Cependant, si nous imaginons le concept de « culture » en tant qu'ensemble instable de croyances et de coutumes dépourvu de logique linéaire, où des éléments apparemment inconciliables s'intègrent à travers de nouvelles formes aussi instables, nous réussirons peut-être à percevoir les diverses manifestations du métissage que nous étudions avec une perspective plus ouverte, en prenant un certain recul avant d'essayer de les comprendre dans leur totalité.

Jean-Paul Duviols émet une intéressante critique sur la tendance que l'Europe a souvent eu de ne pas analyser le Nouveau Monde comme une nouveauté, mais en essayant de l'intégrer à celui déjà connu.¹⁸¹ En voyant les métissages en tant qu'entremêlement d'individus et de groupes, chacun portant des « fragments » d'un patrimoine auquel il appartient,¹⁸² nous arriverons à mieux comprendre les procédures utilisées par les peintres néo-grenadins lors de la création de leurs œuvres. Et, bien qu'il soit difficile d'arriver à des conclusions absolues et invariables, nous aurons réussi à faire une analyse documentée d'un sujet que nous trouvons passionnant, sans tomber dans une logique de pensée linéaire.

Cela dit, il est intéressant sur ce point de nous arrêter sur un autre tableau des frères Antonio et Nicolás Cortez nommé *Les quatre parties du monde devant la Vierge de l'Apocalypse* (Fig. 25).

¹⁷⁹ Serge GRUZINSKI. (Dir). *Planète métisse*. Musée de Quai Branly/Actes Sud. 2008. p. 17.

¹⁸⁰ François LAPLANTINE ; Alexis NOUSS. *Op. cit.* p. 79.

¹⁸¹ Jean-Paul DUVIOLS ; Annie MOLINIE-BERTRAND. *Op. cit.* p. 405

¹⁸² Serge GRUZINSKI. *Planète métisse*. *Op. cit.* p. 17.



Fig. 25. Antonio et Nicolás Cortez. *Les quatre parties du monde devant la Vierge de l'Apocalypse*. Huile sur cuivre, cadre en argent repoussé. XVIII^e siècle. 50 x 32,5 x 6. Collection du Palais de l'Archevêché de Popayán.

Dans cette œuvre, faite à l'huile sur cuivre au XVIII^e siècle, douze étoiles d'une intense luminosité se détachent de la tête de la Vierge. Ses vêtements flottent entre les nuages qui la soutiennent, tandis qu'elle écrase encore une fois le serpent représentant le péché originel, comme le faisait *l'Immaculée Conception*.¹⁸³ La composition est pyramidale, et nous y voyons Marie au sommet. Dans *Les quatre parties du monde...* (Fig. 25) on pourrait croire être devant la même Vierge enfant de *La présentation de la Vierge enfant au Temple*,¹⁸⁴ qui aurait grandi. Marie apparaît dans ce tableau tout comme les frères Cortez l'avaient déjà représentée, vêtue d'une robe rouge et d'une cape bleue, les cheveux blonds et la peau claire. Le fond du tableau est d'un bleu cobalt mélangé avec du blanc, ce qui donne les différentes textures aux cieux. La pyramide dont le point supérieur est défini par le visage brillant de Marie, trouve les lignes diagonales imaginaires qui la conforment grâce justement à ce bleu cobalt du ciel : cette couleur entoure la pyramide, tandis qu'en son intérieur se tiennent les quatre personnages dansant autour du monde situé au centre de la composition.

¹⁸³ *Supra* Fig. 22, p. 79

¹⁸⁴ *Supra* Fig. 20, p. 75

Il s'agit d'une représentation de la fin du monde comme décrite par l'apôtre Jean dans le chapitre XII de l'Apocalypse : « la Vierge apparaît en buste dans les cieux, dominant la lune et la tête couronnée de douze étoiles. »¹⁸⁵ Ce tableau s'appuie sur un langage symbolique assez fort. A la composition en pyramide – faisant allusion à la Sainte Trinité –, ajoutons la Vierge, source de la lumière du monde, qui est témoin de la danse exécutée par les quatre personnages autour du globe terrestre, chacun d'entre eux représentant l'un des coins du monde : l'Europe vêtue d'une cape vermillon, l'Asie avec un turban orné d'une demi-lune, l'Amérique portant un carquois, et l'Afrique, dont l'ethnie est noire, ayant la poitrine nue.¹⁸⁶

Outre Gruzinski, certains historiens s'interrogent sur la possibilité de parler d'un art métis dans le cadre de la production artistique à l'époque coloniale. Par exemple, Thomas Calvo nous dit à ce sujet qu'il est périlleux de parler d'« art métis »¹⁸⁷ en faisant référence à l'art né dans les territoires colonisés par l'Espagne, vu que la plupart des œuvres sont d'inspiration « exclusivement européenne », et qu'il s'agit surtout d'un art fort homogène.¹⁸⁸ A son tour, il propose de parler d'un « art métis » conçu en tant qu'art populaire, comme celui apparu au Venezuela.¹⁸⁹ Calvo considère que, bien qu'il y ait eu, ce qu'il appelle « un christianisme indigène »¹⁹⁰ – en se référant à l'appropriation de la religion chrétienne par certains secteurs autochtones – qui se rapprochait de la religion catholique du baroque, on ne peut pas identifier un art métis proprement dit dans le cadre des créations artistiques pendant la Colonie en Amérique.

Il est vrai qu'en Nouvelle-Grenade, de même que dans le reste des territoires occupés par les espagnols, l'influence européenne sur la production artistique était très importante. Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos faisait souvent des copies d'estampes de l'aquafortiste hollandais Schelte de Bolswert qui, auparavant avait, lui-même, déjà copié des œuvres de Rubens.¹⁹¹ Mais, s'il est certain que l'expression artistique néo-grenadine découlait en grande partie de

¹⁸⁵ Ramón GUTIERREZ. *Op. cit.* p. 286

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ Expression entre guillemets par l'auteur.

¹⁸⁸ Thomas CALVO. *L'Amérique Ibérique de 1570 à 1910*. Ed. Nathan. 1994. p. 173

¹⁸⁹ *Ibid.* p. 171

¹⁹⁰ *Ibid.* p. 166

¹⁹¹ Ramón GUTIERREZ. *Op. cit.* p. 278

l'art européen, il existait tout de même d'autres sources d'inspiration, ainsi que d'autres techniques inspirées de pratiques autochtones. Gregorio Vásquez lui-même s'appuyait sur des procédés appris des indigènes qui incluaient l'emploi de l'élémi, résine de la région utilisée pour la production de certaines tonalités.¹⁹² Il nous semble donc plutôt dangereux d'oublier le caractère composite de ces créations, surtout lorsque nous voyons la variété des représentations, ne serait-ce que celles ayant pour sujet la femme. Alors, essayons de découvrir où et quand s'est produit ce métissage qui aurait échappé à l'analyse de Thomas Calvo.

3.4 – La Vierge revêtue de plumes et la donnante indigène

Les fables, les mythologies autochtones et les histoires propres aux civilisations conquises ont perduré dans les territoires colonisés. Bien que l'Eglise catholique se soit employée à les manipuler, certaines se sont transformées, avec le temps, en emblèmes moraux, trouvant dans la tradition orale le meilleur moyen d'être transmises de génération en génération.¹⁹³ Grâce à ces croyances, il existait divers façons de comprendre le monde, ainsi que de décrire les phénomènes et les situations qui en formaient partie. A l'époque de la Colonie espagnole, où la représentation des Vierges et autres personnages appartenant à la tradition chrétienne du Vieux Continent est tellement en vogue, de nouvelles formes d'expression sont nées en de nombreux endroits, résultant du croisement de croyances, de cultures et de techniques, entre beaucoup d'autres facteurs. Dans cette partie de nos démarches, nous allons observer deux ouvrages apparus en Nouvelle-Grenade au cours du XVIIe siècle.

¹⁹² Biographie de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Publication dans la page web de ColArte <<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>> Date de la recherche : 14 janvier 2008

¹⁹³ Marta FAJARDO DE RUEDA. *El Arte colonial neogranadino...* p. 41-45.

3.4.1 – *Inmaculada o Benedicta*

Voici cette création particulière appelée *Inmaculada o Benedicta* (Fig. 26), toile anonyme du XVIIIe siècle, peinte à l'huile et agrémentée de plumes.



(1-9)
(41, 42)

Fig. 26. Anonyme. *Inmaculada o Benedicta*. Huile et plumes sur toile. XVIIIe siècle. Eglise de San Agustín, Bogotá.

Cette très belle Vierge fixe le spectateur, les mains jointes et un sourire quasi imperceptible aux lèvres. Enveloppée d'un manteau vert et céruléen sur une robe vermillon et bleue, elle est couronnée de sept étoiles paraissant des fleurs exotiques poussant du nimbe qui entoure sa tête. Les artistes incorporaient souvent dans leurs œuvres des images de la flore et de la faune typiquement américaines, en les intégrant aux autres figures symboliques traditionnelles de l'iconographie du catholicisme.¹⁹⁴ On comprend pourquoi Santiago Sebastián a remarqué que la Colombie est le pays hispano-américain où la flore a suscité le plus d'intérêt chez les artistes, dont la plupart étaient anonymes.¹⁹⁵ Cette Vierge porte des vêtements riches en détails et de textures très variées, sur un fond abondant en tons de bleus, jaunes, verts et gris. Sur ses cheveux foncés, flotte un voile blanc crème tacheté de marron et bordé du même bleu céruléen que le manteau. Les rideaux lourds et volumineux ouverts de chaque côté du tableau sont de couleurs aussi pures que vives : rouge, jaune et noir. Les textures des tissus, tant des rideaux que des vêtements de Marie, ressemblent au plumage d'un oiseau exotique. Le corps vigoureux de *l'Inmaculada* est ceint d'un ovale de flammes jaune moutarde entremêlées, tandis que son visage d'un ton blanc ivoire – également en forme d'ovale et légèrement incliné vers la gauche –, projette un regard tendre et maternel.

Ce tableau est-il une œuvre artisanale, un courant de l'« art métis » vu en tant qu'art populaire, comme le suggérait Thomas Calvo,¹⁹⁶ en Nouvelle-Grenade ? Il est vrai, qu'au-delà des critères d'ordre esthétique, les artistes de la société néo-grenadine produisaient, avant tout, un art de consommation, et n'étaient parfois considérés que comme des artisans.¹⁹⁷ Cependant, nous ne pouvons pas ignorer qu'*Inmaculada o Benedicta* est la source de diverses manifestations de métissage, tant au niveau des techniques créatives que du langage visuel. Ce tableau représente l'Immaculée, la Vierge couronnée après avoir été reçue au ciel par la Trinité,¹⁹⁸ l'une des thématiques le plus souvent représentées à l'époque, tant en Espagne que dans les territoires de la Colonie. Et

¹⁹⁴ Marta FAJARDO DE RUEDA. *El Arte colonial neogranadino...* p. 41-45.

¹⁹⁵ Ramón GUTIERREZ. *Op. cit.* p. 278

¹⁹⁶ *Supra* p. 89

¹⁹⁷ Ramón GUTIERREZ. *Op. cit.* p. 277

¹⁹⁸ *Ibid.* p. 286

nous la voyons maintenant caractérisée par un langage dérivé des techniques artisanales préhispaniques : l'art des plumes qui s'utilise encore de nos jours dans quelques régions de l'Amazonie.¹⁹⁹ Hernán Cortez put aussi se délecter de la splendeur des pièces artisanales ornées de plumes réalisées par les natifs mexicains, et il en emporta quelques exemplaires pour les offrir à Charles Quint à son retour en Europe.²⁰⁰ Donc, pour décrire en bref cette œuvre, nous allons emprunter une expression très réussie, qui nous semble bien résumer ce qui s'est passé dans le tableau de la Vierge parée de plumes: « la forme générale (...) est européenne, sa fonction occidentale, mais la substance et le savoir-faire grâce auxquels l'œuvre prend forme sont "indigènes" ». ²⁰¹

Malgré son habit coloré, la *Inmaculada o Benedicta* reste la Vierge du Vieux Continent, officiellement proclamée la Mère de Dieu depuis le Ve siècle.²⁰² Celle que nous avons déjà vue personnifiant plusieurs vertus, est maintenant parée de plumes multicolores : la chasteté couplée avec la beauté et l'exotisme du Nouveau Monde. Le syncrétisme exprimé par cette œuvre dénote le dialogue de cultures qui tient lieu en son intérieur.

3.4.2 – La donnante indigène

Au cours du XVIe siècle, un petit village de l'intérieur de la Nouvelle-Grenade appelé Sutatausa, témoigna d'un événement aussi frappant que tragique : plus de cinq mille indigènes des tribus appartenant aux groupes des Tausas, Sutas et Cucunbeas ont préféré le suicide collectif²⁰³ à la soumission aux troupes espagnoles.²⁰⁴ Sutatausa, dont le nom veut dire « petit tribut » en langue *chibcha*,

¹⁹⁹ Bernard BESSIÈRE (*et al.*) *La peinture hispano-américaine. Op. cit.* p. 27

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ Expression utilisée par Alexandra Russo pour décrire un élément métis né de l'arrivée de nouvelles matières en Nouvelle-Calédonie. Alexandra RUSSO. « A travers l'image. Invention et fabrique des métissages » : Serge GRUZINSKI. *Planète métisse. Op. cit.* p. 91.

²⁰² Claire DRURY. « Chrisitanity » : Jean HOLM ; John BOWKER. *Women in religion. Op. cit.* p. 51

²⁰³ *Supra* « Les *encomiendas* et le métissage » p. 17

²⁰⁴ Encyclopédie Wikipedia. 2008. <<http://es.wikipedia.org/wiki/Sutatausa>> Date de la recherche : 18 mai 2008.

situé à 88 kilomètres de Bogotá et ne surpassant pas aujourd’hui les cinq mille habitants, est le berceau d’une autre singulière création : *La donnante indigène* (Fig. 27), peinture murale anonyme qui se trouve dans le Temple doctrinal de Sutatausa. A l’époque, les peintures murales étaient utilisées à des fins évangélisatrices : celle-ci nous présente une native ayant donné de l’argent à l’Eglise, ce qui nous rappelle *La Piéta* de Baltasar de Vargas Figueroa.²⁰⁵ Ce genre de portrait n’était réalisé, rappelons-nous, que pour ceux qui le méritaient.



(92)

Fig. 27. Anonyme. *La donnante indigène*. Peinture murale. XVIIe siècle. Temple doctrinal de San Juan Bautista de Sutatausa.

Dans cette œuvre, la donnante est parée de beaux atours indigènes : un manteau tissé, sur une blouse blanche ouverte au décolleté en pointe dentelé. Une

²⁰⁵ *Supra* Fig. 6, p. 48

épinglé à tête en argent ferme cette blouse au niveau de la poitrine, et une écharpe frangée aux motifs artisanaux, pend de son cou. Les dessins du tissu du manteau forment des motifs géométriques, cercles et triangles, lignes et points lesquels, combinés entre eux, donnent des figures en forme de demi-lunes, ou abstraites et asymétriques. Cette singularité est propre de l'art indigène. L'écharpe présente, à son tour, des sous-divisions intercalant des dessins obscurs et clairs à patrons répétitifs et délimités par des cadres rectangulaires. Le visage de l'indigène est délinéé par des traits minces, tandis que ses cheveux noirs semblent plutôt une masse de peinture uniforme et dense. La composition pyramidale, évoquant l'une des caractéristiques prépondérantes de la peinture de la Renaissance, est adoucie par des lignes courbes séparant la figure de la dominante du fond du tableau.

En dépit de sa présence fort autochtone – grâce notamment aux vêtements qu'elle porte et à son ethnie –, cette image comprend certaines caractéristiques des tableaux aux thématiques chrétiennes que nous avons déjà étudiés. L'indigène a les yeux fermés et l'air tranquille, et tient un chapelet accroché à ses doigts. Au début du troisième chapitre, nous avons apprécié deux portraits de nonnes ayant également les yeux fermés et des chapelets : les religieuses mortes,²⁰⁶ série de tableaux symbolisant la réalisation de leur union à Jésus Christ grâce à une vie vertueuse s'éloignant des vacuités terrestres. D'un autre côté, la position du corps, l'expression dévouée, détendue, sereine, et les mains jointes de la dominante indigène ne s'éloignent pas beaucoup de l'attitude de la *Vierge en contemplation*, que nous avons pu apprécier dans le deuxième chapitre.²⁰⁷ Souvenons-nous de la composition pyramidale de la *Vierge des Neiges* et de « la Pèlerine » néo-espagnole²⁰⁸, ainsi que de la gravure de Schelte de Bolswert, *Repos de la fuite en Egypte*,²⁰⁹ que nous rappelle cette peinture murale.

Le croisement de cultures y est évident : une femme indigène, chrétienne et priant. Pour la Couronne et l'Eglise, suivant la logique de la Renaissance, la christianisation survenait par l'implantation d'un style de vie à l'occidental dans les territoires colonisés, ce qui passait par l'utilisation des mêmes techniques et

²⁰⁶ *Supra* Fig. 11 et Fig. 12, p. 60.

²⁰⁷ *Supra* Fig. 5, p. 45

²⁰⁸ *Supra* Fig. 13 et 14, p. 62

²⁰⁹ *Supra* Fig. 18, p. 70

coutumes.²¹⁰ A ce titre, les peintures murales constituaient des moyens très efficaces de communiquer les idéaux chrétiens à travers un langage déjà connu parmi les natifs. Et pourtant, probablement personne n'a imaginé qu'à la suite d'un stratagème d'évangélisation si courant à l'époque, une œuvre d'une telle beauté et singularité pouvait naître. Selon Gruzinski, ces nouveautés dégagées des métissages sont, en essence, imprévisibles :

« Les créations métisses semblent avoir une dynamique propre qui les soustrait en partie aux intentions et aux habitudes esthétiques de leurs auteurs. Car les mélanges font naître des contraintes et des virtualités, des antagonismes et des complémentarités qui ont pour résultat des configurations imprévisibles. C'est dans cette liberté des combinaisons que réside probablement la source de l'innovation et de la création. »²¹¹

Cette belle indigène chrétienne, et la peinture murale la représentant, constituent significativement l'une des créations métisses issues du choc des cultures qui a suivi la Conquête.

3.5 – La Divine Bergère

Pour donner fin à nos démarches, nous voudrions exposer en quelques mots un ensemble des réflexions qui nous ont accompagnées tout au long de notre travail. Tout d'abord, il est pertinent de nous poser encore une fois la question suivante: avons-nous, après avoir découvert et analysé plusieurs tableaux illustrant des femmes, les outils pour dire qu'il y a une « image » commune dans la peinture de la Nouvelle-Grenade? Nous allons gérer une dernière réflexion à cet égard, quoiqu'il s'agisse d'une lecture plutôt personnelle. Il ne faut pas négliger ce sujet qui a été l'une des motivations principales de ce travail. Tout d'abord,

²¹⁰ Serge GRUZINSKI. *La pensée métisse. Op. cit.* p. 92

²¹¹ *Ibid.* p. 221

apprécions la définition d'« image » proposée par Jean-Claude Schmitt : « ...par le mot « image », nous désignons dans tous les cas la *représentation visible* d'une chose ou d'un être réel ou imaginaire. »²¹²

Schmitt nous dit que l'image est une « représentation visible », qui, dans le cas des œuvres analysées dans notre travail, se traduit par un ensemble de couleurs réunies sur une toile : cela compose la partie exclusivement visuelle des tableaux. On pourrait dire que ce que l'image représente correspond à quelque chose de réel, et pourtant, cela relève aussi du concept puisque, avant d'avoir été représenté, ce quelque chose a dû être pensé par le peintre. Alors l'« image » ne serait que la représentation visible de quelque chose qui est tout d'abord pensé, puis peint, sans qu'ait d'importance si ce qui est représenté est réel ou imaginaire : cette image répond à la représentation d'une pensée plutôt que d'une chose ou d'un être et, plus tard, cette pensée sera reprise et réinterprétée par le spectateur, se modifiant toujours selon ses souhaits, le contexte et son histoire. Finalement, l'image de la femme dans la peinture de la Nouvelle-Grenade correspondrait aux envies et intentions de chacun des individus prenant part au monde entourant ces œuvres au moment de leur création. L'« image » ne serait que la lecture subjective donnée par un certain individu ou par un groupe, d'un tableau ou d'une peinture. Néanmoins, l'image de la femme dans la peinture de la Nouvelle-Grenade est aussi celle d'une pensée se renouvelant avec chaque peinture et le passage du temps. Nous avons toujours tenter de trouver des outils mieux adaptés à la compréhension de ces œuvres nées des combinaisons de plusieurs techniques, coutumes et pensées, en gardant à l'esprit l'idée de se trouver face à des ouvrages cachant peut-être une dimension secrète, comme le suggérait Alexandra Russo²¹³ en parlant de l'analyse d'une création. Les métissages dans les œuvres, l'ambiguïté de leurs discours, les mélanges dans les images – tout cela malgré les nombreuses références aux historiens affirmant que les artistes n'avaient guère de liberté créative à cause des rigoureuses normes de la Contre-réforme²¹⁴ – ; ces pensées si diverses, nous montrent une image riche et complexe de la femme. Nous allons donc avoir recours à Jean-Luc Nancy, l'un des plus brillants penseurs

²¹² Jean-Claude SCHMITT. *Le corps des images*. Editions Gallimard. 2002. p. 22.

²¹³ Alexandra RUSSO. « A travers l'image. Invention et fabrique des métissages » : Serge GRUZINSKI. *Planète métisse*. p. 94

²¹⁴ Marta FAJARDO DE RUEDA. *El Arte colonial neogranadino... Op. cit.* p. 72

de la seconde moitié du XXe siècle, pour compléter notre étude de ce phénomène :

« Sacrés sont la chose, l'être, la pensée à quoi il n'est pas possible de toucher sans trembler. (...) Cela dont l'approche est incertaine, dangereuse et risquée, nécessaire pourtant. Dangereuse parce que nécessaire. Nécessaire parce qu'il faut en approcher pour avoir part à quelque force étrangère dont nous savons que nous avons besoin ou bien souhait. (...) La chose, l'être sacrés sont retirés, situés à distance, hors de prise, parce que cette distance forme toute leur vérité. C'est la vérité qui ne se laisse pas vérifier mais se vérifie elle-même. Littéralement *se fait vraie*. Elle se montre et montre ainsi qu'elle est – et qu'elle est à distance. Le vrai ne peut me tomber sous la main, il doit être devant moi. Là, devant, il brille. Son éclat se nomme la beauté. »²¹⁵

Nous trouvons la réflexion de cet auteur aussi intéressante que pertinente, bien qu'elle échappe un peu à la méthode d'observation rigoureuse de l'objet de l'étude que nous avons suivie jusqu'à présent. En quelque sorte, les représentations de la femme dans la peinture de la Nouvelle-Grenade menaient à une image de femme « sacrée », ce concept vu par Nancy. Voyons pourquoi : si elle était chaste, comme nous l'avons vue représentée en tant que Vierge, elle était intouchable. Selon Nancy, la chose « sacrée » est située à distance, puisque c'est comme cela qu'elle confirme sa condition de « vraie », et c'est grâce à cela qu'elle devient une forme de « beauté ». Mais, si cette femme était tentatrice, comme elle apparaît dans le tableau où elle personnifie Eve, c'était parce qu'elle était belle, puis source de tentation, donc intouchable aussi. Finalement, dans ces tableaux elle était toujours suggérée comme intouchable, représentant, dans l'un des cas, l'image de la chasteté, femme vertueuse, jamais pécheresse ; et dans l'autre, l'image de la tentation, le péché. Mais ce qui nous semble le plus intéressant, c'est qu'elle est, dans les deux cas, représentée également intouchable et belle.

²¹⁵ Jean-Luc NANCY. *Notes sur le sacré*. Extrait du « Le nouvel esprit du sacré. » Revue Mouvement, No. 47. SARL : Paris. Avril-Juin 2008. p. 52.

Si les images constituèrent des alliées de premier ordre dans le processus d'évangélisation du Nouveau Monde,²¹⁶ c'était parce qu'elles portaient en leur intérieur suffisamment de force pour bien transmettre ce que les conquistadores, par l'intermédiaire de l'Eglise catholique, apportaient comme nouvelle vérité selon les croyances de l'époque. L'image de la femme dans la peinture néo-grenadine, représentée à distance et portant en son intérieur un message « vrai », pouvait être, effectivement, celle proposée par Nancy : sacrée parce qu'elle cachait cette vérité, puis distante et éclatante. Sans oublier que la femme accomplissait d'importantes fonctions d'un point de vue social, économique ou éducatif, l'impression dégagée des représentations picturales en Nouvelle-Grenade était peut-être celle suggérée par Nancy : l'image de la « beauté ».



Fig. 28. Anonyme. *La Divine Bergère*. Huile sur toile. XVIIIe siècle. 60 x 47. Eglise de Santa Bárbara, Bogotá.

²¹⁶ *Supra* p. 31

L'œuvre que nous avons choisie pour terminer ce parcours à travers l'image de la femme en Nouvelle-Grenade est un tableau anonyme fait à l'huile sur toile. Appelée *La Divine Bergère* (Fig. 28), elle date du XVIII^e siècle.

Au delà du propos évidemment religieux, ce tableau dégage une impression de force et de beauté. Sa composition tellement réussie – grâce à une utilisation de la couleur sobre mais très attachée aux contrastes de la lumière –, attire immédiatement le regard au centre du tableau qui fait ressortir l'image d'une belle femme à l'air sage et serein: une paysanne entourée de son troupeau de moutons, les vêtements aussi simples que son regard tranquille. Un châle tombant de son épaule gauche est retenue à la taille par une lanière de cuir, sa robe aux tons clairs lui couvre les pieds. Ce châle, aux couleurs obscures, renforce l'attitude sereine et la pose spontanée de la Divine Bergère. Une auréole entoure suavement sa tête, délimitant le cercle quasi parfait formé par la capuche de la cape. On distingue quelques mèches de cheveux foncés et frisés éparpillés sur l'épaule droite dégagee, et un chapeau tressé en osier pend dans son dos. La bergère est tranquillement assise tandis que quatre moutons l'approchent, chacun d'eux avec une hostie dans la bouche. Elle les reçoit tendrement et caresse la tête de l'un d'entre eux.

Derrière elle, nous pouvons apprécier un paysage campagnard qui, quoique obscur dans quelques secteurs, n'est ni sombre ni lugubre. A droite et en haut, nous apercevons, survolant la scène, un ange vêtu d'une cape rouge et d'une tunique de la même couleur que la robe de la femme. Pour protéger la Divine Bergère, il porte un casque, une épée et un bouclier. Cette partie de la composition – qui est la plus lumineuse de l'arrière-plan du tableau grâce à l'utilisation d'une lumière associée à des couleurs claires –, est complétée par un cinquième mouton blanc qui court au loin tenant dans sa bouche un phylactère portant l'inscription « *Ave María* » : « Je vous salue, Marie ». Ce tableau nous montre une particulière façon de représenter la Vierge en gardienne de troupeau. Saint Juan de Avila, au début du XVI^e siècle, avait déjà fait référence à la Vierge Marie, gardant et aimant tendrement ses moutons.²¹⁷ Cependant, le dévouement à cette image est né précisément en Espagne au début du XVIII^e siècle, lorsque la Vierge est apparue,

²¹⁷ Marta FAJARDO DE RUEDA. *El Arte colonial neogranadino... Op.cit.* p.106

sous la forme d'une bergère, au prêtre Capucin espagnol appelé Isidoro de Sevilla. La *Divine Bergère* symbolise la mère de l'amour pur. C'est à l'essor de la mariologie que cette image a été diffusée par les Capucins dans les Pays-Bas et l'Italie. Les missionnaires ont, ensuite, fait la même chose en Amérique latine pendant le XVIIIe siècle.

Cette Divine bergère est, à notre avis, l'une des plus belles représentations de notre ensemble de tableaux.

CONCLUSION

Notre travail a posé la question de l'image féminine dans la peinture néo-grenadine. Cette interrogation a eu comme point de départ un corpus composé d'une centaine de tableaux représentant des femmes. Ces tableaux, réalisés par des artistes néo-grenadins de l'époque de la Colonie espagnole et traitant des sujets toujours liés à la religion catholique, ont constitué, du début à la fin, la base de notre recherche. Ce travail s'est effectué en trois étapes : la première, une révision du contexte historique de la Nouvelle-Grenade ; la deuxième, une analyse des divers discours sur la femme représentés dans les ouvrages analysés; et la troisième, une étude sur les manifestations du métissage dans la peinture néo-grenadine.

L'hypothèse initiale de ce travail – qui visait à démontrer que les images étaient utilisées comme un moyen pour maintenir la femme en marge d'une fonction active dans la société coloniale et dans l'Eglise en Nouvelle-Grenade –, a été reformulée, la situation de cette femme étant, à l'époque, beaucoup plus complexe. Afin de questionner un ensemble de sujets que nous trouvons significatifs et importants dans le cadre de la recherche sur l'Amérique Latine, nous avons choisi de centrer notre champ d'étude sur la peinture en Nouvelle-Grenade ainsi que sur les influences de la religion catholique et de l'art européen dans cette région. Le processus d'évangélisation des natifs étant géré par la Couronne et l'Eglise nous avons agrémenté la révision historique sur la condition féminine d'une étude générale sur le poids de la religion catholique, tant en Europe qu'en Amérique Latine, après l'essor de la mariologie pendant le Moyen Age jusqu'à la fin de la colonisation espagnole au début du XIXe siècle.

La première étape du travail commence avec l'arrivée des conquistadores motivés par la légende de l'Eldorado et qui n'ont trouvé qu'un ensemble de petites communautés indigènes souvent en guerre, où il y avait cependant beaucoup d'orfèvres très habiles. Egalement, existaient des régions riches en

métaux précieux, autour desquelles sont apparus la plupart des premiers établissements de colons. L'influence de la religion catholique prend vite de l'importance à travers les *encomiendas*, pratique d'ordre religieux où la main d'œuvre indigène était « échangée » contre l'éducation et la protection des espagnols. Cette éducation était fortement liée aux principes catholiques et reposait notamment entre les mains de l'Eglise. Pendant le processus de soumission et le contrôle des communautés habitant dans les territoires colonisés, la religion catholique a accompli un rôle fondamental. Il y avait, en effet, des liaisons plus ou moins marquées entre la condition des femmes à l'époque, l'implantation de nouveaux systèmes politiques et religieux suite à la Conquête, et le rôle joué par les images pendant le processus d'évangélisation. Selon Egon Sendler, théologien jésuite expert en iconographie, l'importance de l'image religieuse consistait à faire apparaître le monde de la gloire de Dieu, et puis à transformer ce monde en vision.²¹⁸ Certains des discours inhérents à la religion catholique jouaient un rôle prépondérant dans ces représentations picturales.

La deuxième étape de notre mémoire s'est centrée sur les divers discours sur la femme en Nouvelle-Grenade, notamment en peinture. Pour répondre aux dispositions de la Contre-réforme, les peintres oscillaient entre plusieurs discours différents au moment de représenter l'imagerie religieuse. Ils avaient le choix, notamment, entre la figure de la femme vertueuse et dévouée, celle de la mère protectrice et consolatrice, celle d'une personne puissante et fidèle aux principes catholiques, ou celle de la sainte forte et opiniâtre, quasiment une martyre. En dépit de son absence dans les prises de décisions, cette femme exerçait un rôle déterminant dans la société néo-grenadine, et avait une participation active au sein de l'éducation, l'économie, la santé et les arts.

Outre les stratagèmes liés au processus d'évangélisation instaurés par la Couronne, l'obsession pour la « pureté du sang » – existant chez les espagnols suite à l'occupation de leur territoire par les arabes pendant plus de huit siècles –, est devenue également significative dans la politique de gestion des communautés autochtones. L'apparition des *resguardos*, zones réservées uniquement aux colons, complètement interdites aux indigènes, marque un autre point d'intérêt

²¹⁸ Egon SENDLER. *L'icône, image de l'invisible*. Desclée De Brouwer. 1981. p. 59.

pour notre étude : l'incidence du métissage au cours de tout le procès d'intégration des civilisations. Vu, à l'origine, comme un phénomène d'ordre exclusivement biologique auquel il fallait échapper, le métissage prend progressivement de l'importance, se manifestant non seulement à travers le mélange ethnique, mais aussi apparaissant sous la forme d'un intéressant et complexe entrecroisement au niveau des coutumes, des croyances et, bien entendu, des techniques et du langage utilisés pour la production artistique. A cet égard, l'Espagne avait connu une longue et complexe histoire d'échanges : en plus de l'occupation arabe que nous avons déjà mentionnée, elle a reçu d'importantes influences des flamands et de la pensée du Moyen Age. Egalement, en Espagne, certaines représentations de la Vierge découlaient de la sculpture anglaise des XIVe et XVe siècles, telles que celle de la Vierge des Neiges ; il ne faut pas oublier, non plus, l'importance que Rubens exerçait sur la peinture européenne. Nombre des éléments mentionnés arrivés en Espagne y étaient encore bien présents au moment de la Conquête et de la Colonisation.

Dans la troisième étape, l'analyse de notre ensemble de tableaux est devenue de plus en plus intéressante. Il est vrai que le langage expressif développé en Nouvelle-Grenade pendant la colonisation correspondait aux dispositions prises par les traités d'art espagnols, ainsi qu'aux normes émises par le Concile de Trente. Mais, les narrations des évangiles apocryphes et les fables et mythologies autochtones ont, à leur tour, joué un grand rôle dans la façon de mettre en scène ces représentations, et nous avons, aussi, pu détecter l'empreinte des langages artistiques en vigueur à l'époque en Europe dans la production artistique néo-grenadine. L'influence des différents styles venus des écoles de peinture espagnoles ainsi que des graveurs flamands, a également favorisé l'adaptation de nouvelles techniques auparavant inconnues sur ces territoires colonisés. De même, certains savoir-faire artisanaux préhispaniques restaient encore en vigueur, et étaient utilisés par les peintres néo-grenadins les plus reconnus de l'époque. Tel était le cas de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos qui employait, pour ses tableaux, des gommages élastiques et diverses résines et argiles originaires de la région. Le croisement de styles et de techniques était alors répandu, donnant origine à des créations assez particulières, telles que *La donnante indigène* ou

Inmaculada o Benedicta, deux réalisations anonymes qui combinaient des disciplines autochtones précolombiennes avec les formes et composition dites « européennes ». Ce ne sont que deux des exemples sur lesquels nous nous sommes arrêtés, pour montrer les différentes manifestations du métissage.

Ainsi, les nombreux discours associés aux ouvrages analysés, en dehors des manifestations de métissage dans les styles et les techniques, nous ont poussés à vouloir aller plus loin afin de comprendre ce qui figurait dans les représentations, tellement composites, de la femme néo-grenadine. Au cours de notre étude, outre les questionnements d'ordre méthodologique et scientifique qui dérivait de la partie « objective » de nos démarches, nous nous sommes maintes fois demandé quel était l'intérêt que nous procurait cet ensemble de tableaux néo-grenadins. Pour cette raison, – bien que cette dernière démarche n'ait eu qu'une valeur subjective dans le cadre de notre investigation –, nous avons voulu exposer notre perception sur l'émotion qui découle de cet ensemble de créations, d'une envergure considérable et d'une beauté réjouissante. Les dernières pages du troisième chapitre y sont consacrées.

Au cours de notre travail, malgré la difficulté de caractériser une seule « image » féminine – ce qui est d'ailleurs bon signe, puisque cela ramène à l'impossibilité de généraliser un concept aussi riche que complexe –, nous avons quand même fait ressortir quelques traits communs aux différentes œuvres analysées. Celles-ci nous montrent la femme presque toujours comme un personnage magnifique, placé à distance de façon à être intouchable mais, en même temps, suffisamment éclatante pour que le spectateur ne puisse pas détourner trop vite le regard. Cet éclat, à notre avis, pourrait correspondre à la conception de « beauté » abordée et définie par Jean-Luc Nancy dans un ensemble de réflexions sur le « Sacré », exposées à la fin du troisième chapitre²¹⁹ :

« Le vrai ne peut me tomber sous la main, il doit être devant moi. Là, devant, il brille. Son éclat se nomme la beauté. »

Lors de l'évangélisation du Nouveau Monde, l'utilisation des images était l'un des moyens le plus souvent utilisé à ce titre. Cela, grâce à la force qu'elles

²¹⁹ *Supra* p. 98

possédaient pour bien communiquer ce qui était considéré comme la vérité – selon les croyances en vigueur –, à ceux qui ne la connaissaient pas. L'image féminine qui cachait cette vérité portait donc, en elle, un message enfermé, et ceci s'appliquait à toutes les femmes de ces tableaux. Possiblement, de nos jours, ces tableaux ne seraient pas forcément associés aux messages qu'ils cherchaient à communiquer à l'époque de la Nouvelle-Grenade. Cependant, au delà du propos religieux, ce sont des œuvres toujours porteuses d'un rayonnement aussi frappant que difficile à définir. Et réellement, la signification du message importait peu. C'est pour cela que l'image de la « beauté », vue en tant que l'éclat d'une vérité impossible à connaître entièrement parce que placée à distance, va tellement en accord avec leur magnificence. Le but était de toucher la sensibilité des spectateurs. Et ces tableaux de femmes l'ont toujours fait, et le font encore de nos jours.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

- AUBERT, Jean-Marie. *L'exil féminin*. Les Editions du Cerf. 1988. 274 p.
- APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane. *Dictionary of women in religious art*. Oxford New York : Oxford University Press. 1998. 442 p.
- BAKEWELL, Peter J. *et al.* *El sistema colonial en la América española*. Barcelona : Critica. 1991. 322 p.
- BENASSY-BERLING, Marie-Cécile. *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz : la femme et la culture au XVIIe siècle*. Paris : Éditions hispaniques : Publications de la Sorbonne. 1982. 510 p.
- BENASSY-BERLING, Marie-Cécile ; SAINT-LU, André. *La ville en Amérique Espagnole coloniale*. Presse de la Sorbonne Nouvelle. 1995. 359 p.
- BENASSY-BERLING, Marie-Cécile (*et al.*). *Langues et cultures en Amérique espagnole coloniale: colloque international, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, 22-23 novembre 1991*. Presses de la Sorbonne nouvelle. 1993. 327 p.
- BERNARD, Carmen ; GRUZINSKI, Serge. *Histoire du Nouveau Monde – Les métissages*. Ed. Fayard. 1994. 791 p.
- BESSIERE Bernard (*et al.*). *La peinture hispano-américaine*, Editions du Temps : Nantes. 2008. 286 p.
- BRUNEL, Georges. *Boucher et les femmes*. Paris : Flammarion. 1986. 440 p.
- CALVO, Thomas. *L'Amérique Ibérique de 1570 à 1910*. Ed. Nathan. 1994. 359 p.

CHRISTE, Yves. *De l'art comme mystagogie : iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique. Actes du colloque de la Fondation Hardt tenu à Genève du 13 au 16 février 1994*. Poitiers : Université de Poitiers, Centre national de la recherche scientifique. Centre d'études supérieures de civilisation médiévale. 1996. 221 p.

CLIO, *Histoire, Femmes et Sociétés*, 2. Presses Universitaires du Mirail. Vol.1. 1995. Vol.22, 2005. 1995.

DORE, Elizabeth ; MOLYNEUX, Maxine. *Hidden histories of gender and the state in Latin America*. Durham [N.C.] : Duke University Press. 2000. 381 p.

DUBORGEL, Bruno. *L'icône : art et pensée de l'invisible*. CIEREC. Université Jean Monet : Sainte-Etienne. 1991. 158 p.

DUNAND, Françoise (et al.) *L'image et la production du sacré. Actes du colloque de Strasbourg, 20-21 janvier 1988 / organisé par le Centre d'histoire des religions de l'Université de Strasbourg II, Groupe Théorie et pratique de l'image culturelle*. Clamecy : Impr. Laballery. 1991. 269 p.

DUVIOLS, Jean-Paul ; MOLINIE-BERTRAND, Annie. *Enfers et damnations dans le monde hispanique et hispano-américain*. Presses Universitaires de France. 1996. 546 p.

FAJARDO DE RUEDA, Marta. *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico/Marta Fajardo de Rueda*. Santafé de Bogotá : Convenio Andrés Bello. 1999. 162 p.

_____. *L'esprit baroque dans l'art colonial*. Publication numérique dans la page web de la Bibliothèque Luis Ángel Arango du Banque de la République. <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/ext/ext12.htm>>
Date de la recherche : 18 novembre 2007.

FAJARDO DE RUEDA, Marta. *La pintura Santaferena del siglo XVII y comienzos del XVIII, vista a través de una selección de obras restauradas.*

Publication numérique dans la page web de la Bibliothèque Luis Ángel Arango du Banque de la République.

<<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/revelaciones/revelaciones1a.htm>>

Date de la recherche : 18 novembre 2007

FREEDBERG, David. *Le Pouvoir des Images.* Paris : G. Monfort. 1998. 501 p.

GARCIA, Marta Patricia. *Los dibujos de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos.* Magazine Credencial No. 175, juin de 2001. Publication dans la page web de ColArte <<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>> Date de la recherche : 14 janvier 2008.

GARCIA-SAUCO MELENDEZ, Luis G. *Nuestra Señora la Virgen de las Nieves.*

Article trouvé sur la page web de la ville Chinchilla de Montearagón :

<http://www.chinchillademontearagon.com/virgen_nieves/virgen_nieves.htm>

Date de la recherche : 4 avril 2008.

GONZALEZ, Beatriz ; VALLIN, Rodolfo. *Las religiosas monjas muertas.*

Publication numérique dans la page web de la Bibliothèque Luis Ángel Arango du Banque de la République.

<<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/monmu/monmu01.htm>> Date de

la recherche: 28 janvier 2008.

GRÖSSINGER, Christa. *Picturing women in late Medieval and Renaissance art.*

New York : Manchester University Press. 1997. 173 p.

GRUZINSKI, Serge. *La pensée métisse.* Ed. Fayard. 1999. 345 p.

GRUZINSKI, Serge. (Dir). *Planète métisse.* Musée de Quai Branly/Actes Sud. 2008. 181 p.

GUTIERREZ, Ramón. (Dir). *L'art chrétien du nouveau monde. Le Baroque en Amérique Latine.* Editions Zodiaque : Saint-Léger-Vauban. 1997. 483 p.

HOLM, Jean ; BOWKER, John. *Women in religion*. Pinter Publisher Ltd. 1994. 181 p.

L'HERMITE-LECLERCQ, Paulette. *L'Eglise et les femmes dans l'Occident chrétien des origines à la fin du Moyen-Age*. Brepols. 1997. 440 p.

LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. *Le métissage*. Ed. Flammarion, Dominos. 1997. 127 p.

LAVALLE, Bernard. *Transgressions et stratégies du métissage*. Presses de la Sorbonne Nouvelle. 1999. 248 p.

LELOUP, Jean-Yves. *L' Icône, une école du regard*. Le Pommier-Fayard. 2000. 159 p.

LEVIN, Rachel. *Envisioning the Colonial Body: Visual Art in the Formation of a Collective Social Consciousness in 18th Century Mexico*. Exposé : Connecticut College. 2003. p. 46.

MATTHEWS GRIECO, Sara F. *Ange ou diablesse : la représentation de la femme au XVIe siècle*. Paris : Flammarion. 1991. 495 p.

MARTINEZ HUERTA, Iván. *Martirio, Sufrimiento y Gozo por la vida eterna. Santa Bárbara en el Museo de la Basílica de Guadalupe*. Magazine Boletín Guadalupano. Año III. Núm. 38. Febrero 2004. Trouvé dans la page <<http://www.boletinguadalupano.org.mx/boletin/cultura/sufrimiento.htm>> Date de la recherche : 22 février 2008.

MENOZZI, Daniele. *Les images : l'Église et les arts visuels*. Paris : les Éd. du Cerf. 1991. 307 p.

MINAUDIER, Jean-Pierre. *Histoire de la Colombie*. Ed. L'Harmattan. 1997. 363 p.

MORANT, Isabel. *Historia de las mujeres en España y América Latina*. Madrid : Cátedra. 2006. 981 p.

MORAÑA, Mabel. *Le discours baroque dans l'Amérique espagnole coloniale : voyage vers le silence*. Paris : L'Harmattan. 2005. 307 p.

NANCY Jean-Luc. *Notes sur le sacré*. Extrait de « Le nouvel esprit du sacré. » Revue Mouvement, No. 47. SARL : Paris. Avril-Juin 2008. 160 p.

NIEDERGANG, Marcel. *Les 20 Amériques latines*. Éditions du Seuil. 1969. 254 p.

NOCHLIN, Linda. *Femmes, art et pouvoir, et autres essais*. Nîmes : J. Chambon. 1993. 251 p.

ORTEGA RICAURTE, Carmen. *Diccionario de artistas en Colombia*. Bogotá, Ed. Tercer Mundo. 1965. Publication numérique dans la page de la Bibliothèque de la République :

<<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/diccioart/indice.htm>> Date de la recherche : 22 novembre 2007.

PACAUT, Marcel. *L'iconographie chrétienne*. Paris : Presses Universitaires de France. 1962. 126 p.

PRIGENT, Pierre. *L'art des premiers chrétiens : l'héritage culturel et la foi nouvelle*. Paris : Desclée de Brouwer. 1995. 277 p.

RAPOPORT, Michel (et al). *Culture et religion*. Ed. Atlande. 2002. 767 p.

ROCHE, Paul ; HUSSON, Jean-Philippe, (et al.) *Institutions coloniales et réalités sociales en Amérique*. Paris : Impr. PSN. 1 vol. 1988. 147 p.

SCHMITT, Jean-Claude. *Femmes, art et religion au Moyen-Âge*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg Colmar : Musée d'Unterlinden. 2004. 233 p.

_____. *Le corps des images*. Paris: Gallimard. 2002. 409 p.

SENDLER, Egon. *L'icône : image de l'invisible*. Paris : Desclée De Brouwer. 1981. 250 p.

TODOROV, Tzvetan. *La conquête de l'Amérique : la question de l'autre*. Editions du Seuil. 1982. 278 p.

_____. *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique – Écrits du Cercle de Bakhtine*. Editions du Seuil, Paris. 1981. 316 p.

_____. *Nous et les autres*. Editions du Seuil. 1989. 540 p.

VALLET, Odon. *Déeses ou servantes de Dieu ? Femmes et religions*. Gallimard. 1994. 160 p.

BIBLIOGRAPHIE CORPUS DE TRAVAIL

« *El arte en Colombia* » : <<http://www.colarte.com>>

Bibliothèque Luis Ángel Arango de Bogotá : <<http://www.lablaa.org>>

La Cruzada del Rosario : <<http://www.cruzadadelrosario.org.ar>>

Royal Academy of Arts of London : <<http://www.royalacademy.org.uk/>>

Ville Chinchilla de Montearagón : <<http://www.chinchillademontearagon.com>>

BESSIERE Bernard (*et al.*). *La peinture hispano-américaine*, Editions du Temps : Nantes. 2008. 286 p.

FAJARDO DE RUEDA, Marta. *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico/Marta Fajardo de Rueda*. Santafé de Bogotá : Convenio Andrés Bello. 1999. 162 p.

GUTIERREZ, Ramón. (Dir). *L'art chrétien du nouveau monde. Le Baroque en Amérique Latine*. Editions Zodiaque : Saint-Léger-Vauban. 1997. 483 p.

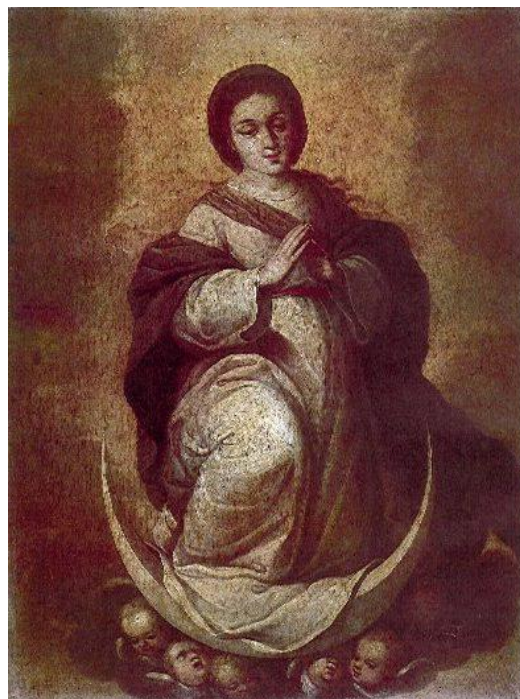
ANNEXES

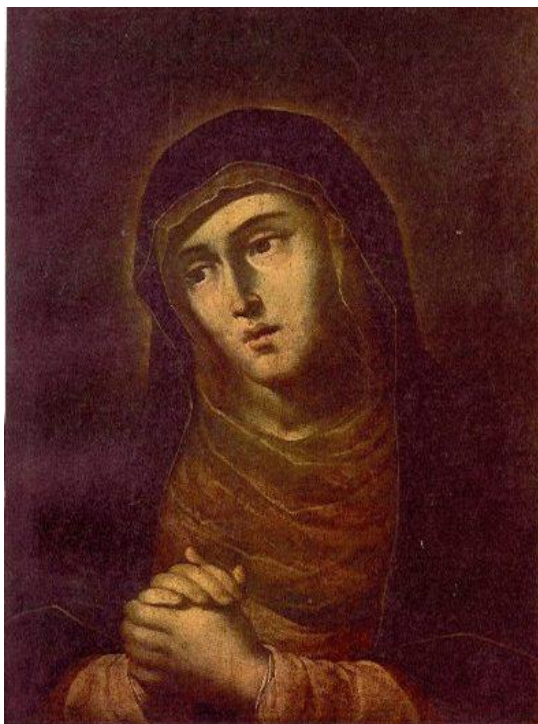
Annexe A :

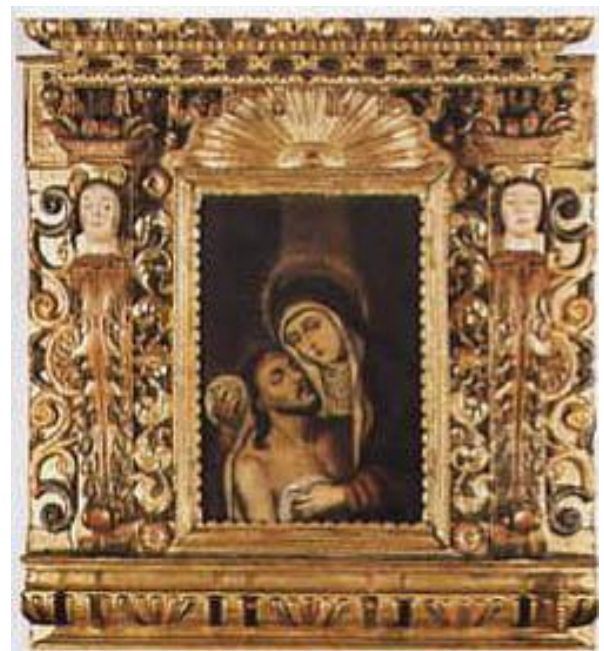
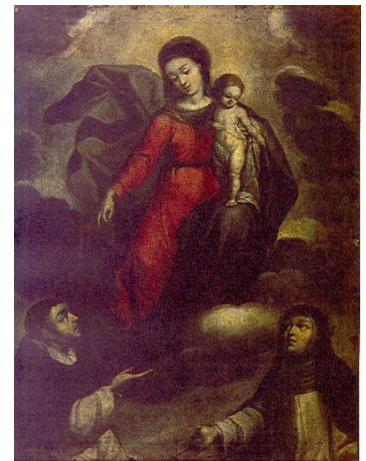
CORPUS DE TRAVAIL

La Vierge

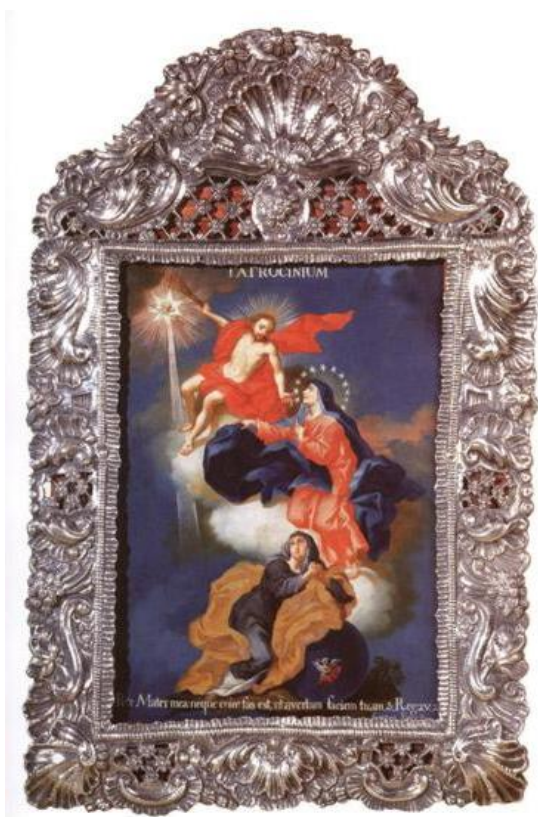
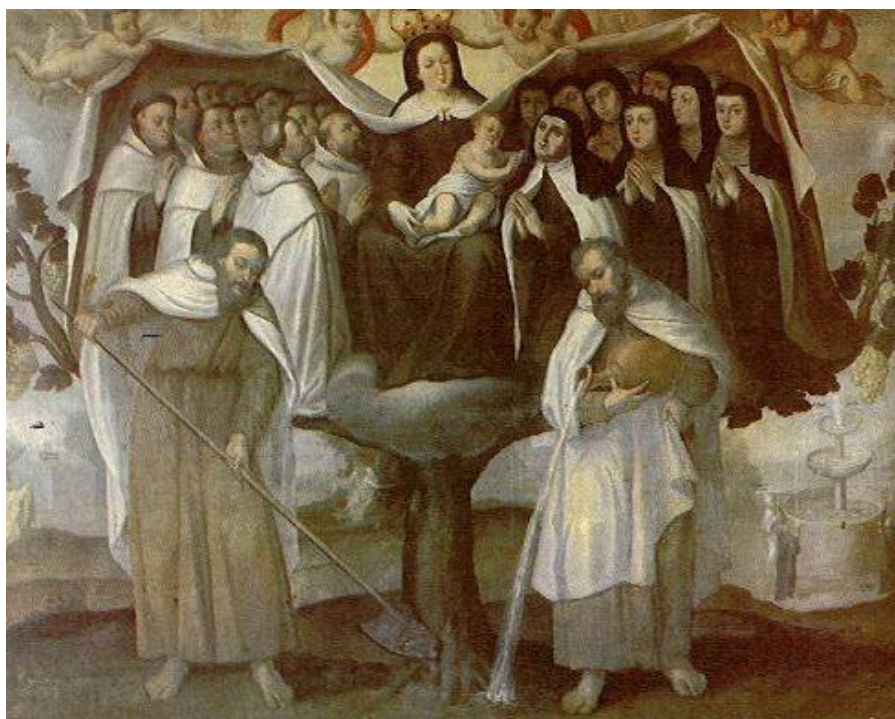










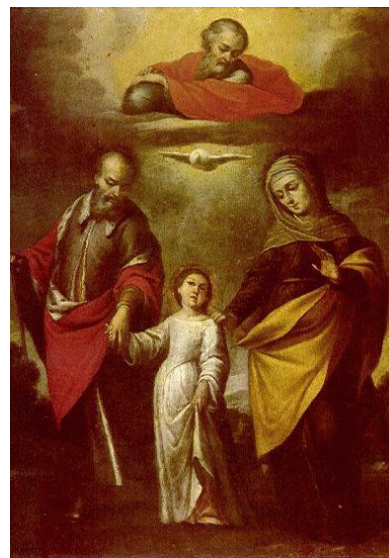
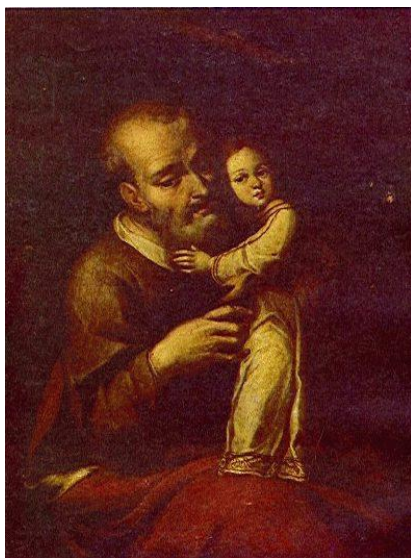


(25-27)





(32-35)

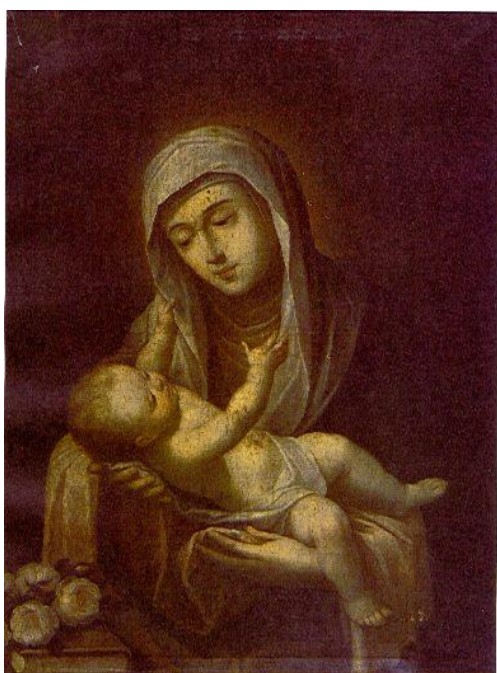
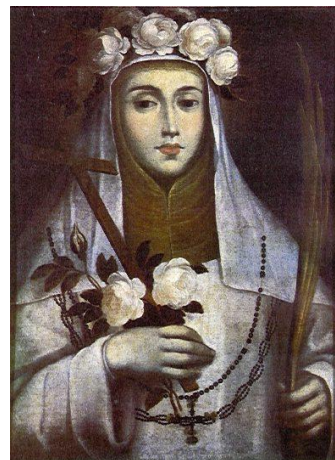


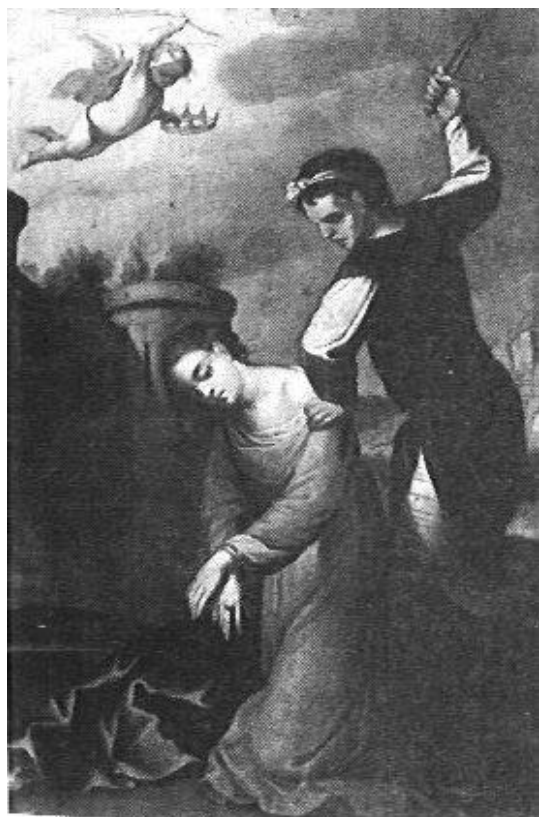


(41-43)

Les Saintes









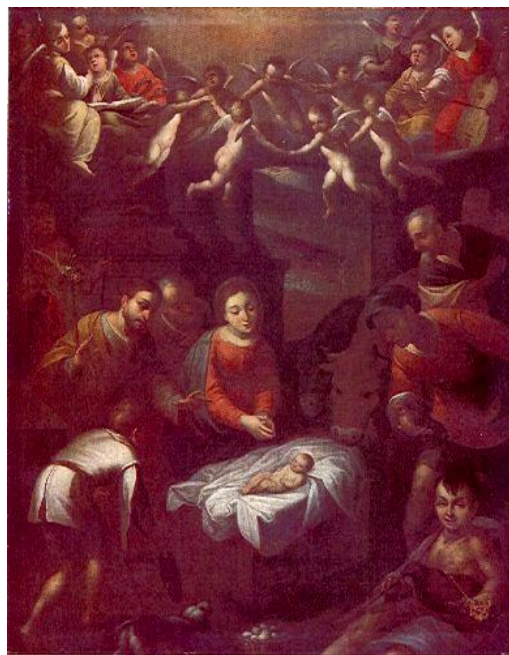


(62-64)

Les portraits de groupe



(65-68)





(73-74)

La Sacrée Famille

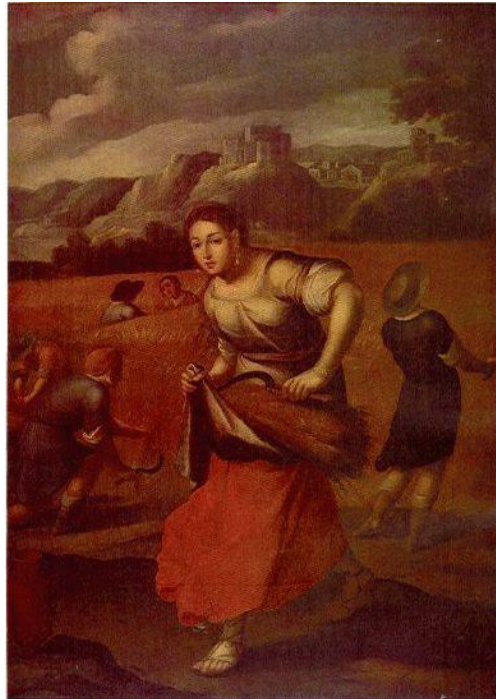
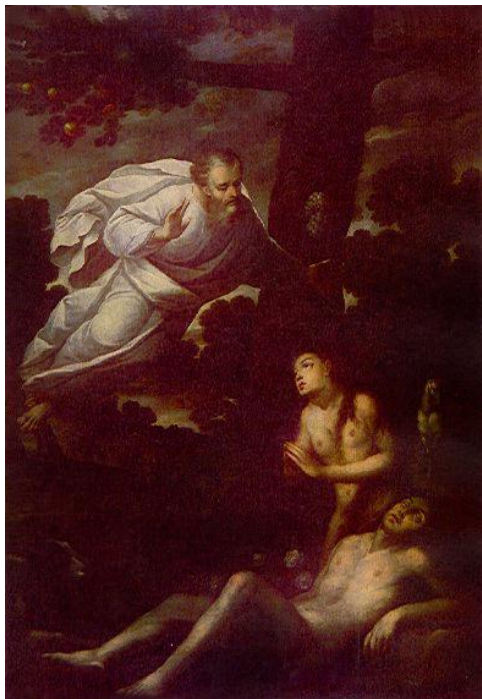


(75-78)



(79-81)

Les épisodes Bibliques







(90-92)

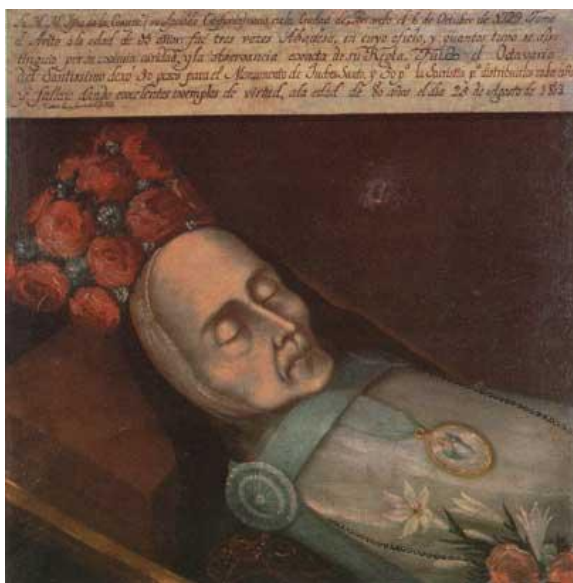


(93-94)

« Las religiosas monjas muertas »









(102-103)

Autres sujets



(104-105)

Annexe A1

REFERENCES DES TABLEAUX

La Vierge

1.
Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *La Conception*. 45 x 27 cm. Musée du Séminaire Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :
<<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 12 janvier 2008
2.
Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *La Conception*. 167 x 110 cm. Eglise de San Francisco à Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :
<<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 12 janvier 2008
3.
Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *La Conception*. 159 x 98 cm. Collection particulière Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :
<<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 12 janvier 2008
4.
Antonio Acero de la Cruz (Attribué). *L'Immaculée Conception*. XVII siècle. Huile sur toile. 178 x 120 cm. Collection de l'Eglise de Santa Bárbara. Page web Bibliothèque Luis Ángel Arango :
<<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/Revelaciones/Revelaciones5e.htm>>
Date de la recherche : 9 janvier 2008
5.
Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *L'Immaculée Conception*. 104 x 83 cm. Musée du Séminaire de Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :
<<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 12 janvier 2008
6.
Antonio et Nicolás Cortez. *L'Immaculée Conception*. XVIII siècle. Huile sur cuivre, cadre en argent repoussé. 50 cm x 32,5 cm x 6 cm. Collection du Palais de l'Archevêché de Popayán. Page web Bibliothèque Luis Ángel Arango :
<<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/ext/ext14b.htm>>
Date de la recherche : 8 janvier 2008

7.
Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *La Vierge Immaculée*. 40 x 30 cm. Collection particulière Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :
<<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 18 janvier 2008
8.
Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *Immaculée avec San Francisco de Asis et San Antonio*. 52 x 40 cm. Collection particulière Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » : <<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 12 janvier 2008
9.
Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos (Attribué). *Immaculée*. XVII siècle. Huile sur bois. Collection Hernando Santos. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :
<<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 12 janvier 2008
10.
Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *Tête d'une Vierge de la Conception*. 52 x 38 cm. Palace présidentiel, Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :
<<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 12 janvier 2008
11.
Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *La Vierge Marie, fragment*. XVII siècle. Huile. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :
<<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 12 janvier 2008
12.
Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. Information plus disponible sur la page de ColArte « *El arte en Colombia* » :
<<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 12 janvier 2008
13.
Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *La Douleureuse*. 56 x 42 cm. Capilla del Sagrario Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :
<<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 12 janvier 2008
14.
Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *La Vierge en Contemplation*. 60 x 45 cm. Capilla del Sagrario, Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :
<<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 18 janvier 2008

15.

Antonio Acero de la Cruz. *Notre Dame du Rosario de Chiquinquirá*. 1667. Huile sur toile. 109 x 125 cm. Collection de la Paroisse Divino Salvador, Sopó. Page web Bibliothèque Luis Ángel Arango :
<<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/Revelaciones/Revelaciones5e.htm>>
Date de la recherche : 9 janvier 2008

16.

Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. *La Vierge du Rosario et la Bachelière Catrina*. 1668. Huile sur toile. Cadre en bois sculpté avec de la lame en or. 65 x 42 cm. Publié sur la salle Revelaciones. Collection Banque de la République de la Colombie, page web Bibliothèque Luis Ángel Arango :
<<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/Revelaciones/Revelaciones5a.htm>>
Date de la recherche : 3 novembre 2007

17.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *La Vierge du Rosario avec Santo Domingo et Santa Catalina*. Collection Salgar Jaramillo, Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » : <<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 18 janvier 2008

18.

Anonyme. *Vierge du Topo*. XVIII siècle. Huile sur toile, cadre en bois et argent repoussé. 66 x 47 cm. Musée d'Art Religieux, Archevêche de Popayán. Page web Bibliothèque Luis Ángel Arango :
<<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/ext/ext14a.htm>>
Date de la recherche : 8 janvier 2008

19.

Anonyme. *Vièrge du Topo*. XVIII siècle. Huile sur toile. 72 x 48 cm. Collection de l'Eglise de Santa Bárbara. Page web Bibliothèque Luis Ángel Arango :
<<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/Revelaciones/Revelaciones5h.htm>>
Date de la recherche : 9 janvier 2008

20.

Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. *Notre Damme des Neiges*. Siècle XVII. Huile sur toile. Publié sur la salle Revelaciones. Collection Banque de la République de la Colombie, page web Bibliothèque Luis Ángel Arango :
<<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/Revelaciones/Revelaciones5a.htm>>
Date de la recherche : 3 novembre 2007

21.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *La Vierge des Neiges*. 190 x 130 cm. Eglise des Neiges Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :
<<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 18 janvier 2008

22.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *La Vierge des Neiges avec l'enfant*. 43 x 31. Collection particulière, Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » : <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>
Date de la recherche : 18 janvier 2008

23.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *La Vierge des Neiges avec l'enfant*. 56 x 40 cm. Musée du Séminaire, Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » : <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>
Date de la recherche : 18 janvier 2008

24.

Camargo. *Notre Dame des Neiges*. 1724. Huile sur toile. 167 x 118 cm. Collection de la Paroisse Divino Salvador, Sopó. Page web Bibliothèque Luis Ángel Arango : <http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/Revelaciones/Revelaciones5g.htm>
Date de la recherche : 9 janvier 2008

25.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *La Vierge Protectrice de l'Ordre Carmélite*. 204 x 259. Monastère des religieuses Carmélites. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » : <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>
Date de la recherche : 18 janvier 2008

26.

Antonio et Nicolás Cortez. *La Vierge Protectrice*. XVIII siècle. Huile sur cuivre, cadre en argent repoussé. 50 x 32,5 cm x 6cm. Collection du Palais de l'Archevêché de Popayán. Page web Bibliothèque Luis Ángel Arango : <http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/ext/ext14a.htm>
Date de la recherche : 8 janvier 2008

27.

Anonyme. *Notre Dame du Carmen accueille aux communautés des carmélites*. XVII siècle. Huile sur toile 112 x 85cm. Collection de l'Eglise de Santa Bárbara. Page web Bibliothèque Luis Ángel Arango : <http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/Revelaciones/Revelaciones5h.htm>
Date de la recherche : 9 janvier 2008

28.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *Saint Joaquim, Sainte Anne et la Vierge*. 44 x 32 cm. Collection Miguel de Germán Ribón y Valenzuela, Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » : <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>
Date de la recherche : 18 janvier 2008

29.

Antonio et Nicolás Cortez. *La présentation de la Vierge au Temple*. XVIII siècle. Huile sur cuivre, cadre en argent repoussé. 50 x 32,5 cm x 6cm. Collection du Palais de l'Archevêché de Popayán. Page web Bibliothèque Luis Ángel Arango :

<<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/ext/ext14a.htm>>

Date de la recherche : 8 janvier 2008

30.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *La Vierge avec l'enfant*. 45 x 36 cm. Collection Mejía Hernández Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :

<<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>

Date de la recherche : 18 janvier 2008

31.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *Apparition de la Vierge du Pilar à Santiago*. 1690. Huile sur bois. 120 x 70 cm. Collection du Séminaire Majeur du Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :

<<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>

Date de la recherche : 12 janvier 2008

32.

Camargo. *La Vierge et San Antonio de Papua*. 1712. Huile sur toile 120 x 86 cm. Collection de l'Eglise de Santa Bárbara. Page web Bibliothèque Luis Ángel Arango :

<<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/Revelaciones/Revelaciones5f.htm>>

Date de la recherche : 9 janvier 2008

33.

Antonio Acero de la Cruz. *Notre Dame de Monserrate*. 16...8. Huile sur toile 91,5 x 53,5 cm.

Collection de l'Eglise de Santa Bárbara. Page web Bibliothèque Luis Ángel Arango :

<<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/Revelaciones/Revelaciones5e.htm>>

Date de la recherche : 9 janvier 2008

34.

Anonyme. *Notre Damme de la Soledad*. XVII siècle. Huile sur toile. 186 x 126 cm.

Collection de l'Eglise de Santa Clara. Page web Bibliothèque Luis Ángel Arango :

<<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/Revelaciones/Revelaciones5j.htm>>

Date de la recherche : 9 janvier 2008

35.

Anonyme. *Notre Damme de Guadalupe*. XVIII siècle. Huile sur toile. 156,5 x 112cm.

Collection de l'Eglise de Santa Bárbara. Page web Bibliothèque Luis Ángel Arango :

<<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/Revelaciones/Revelaciones5k.htm>>

Date de la recherche : 9 janvier 2008

36.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *La Vierge enfante avec Saint Joachim et Santa Anne*. 72 x 54 cm. Capilla del Sagrario, Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » : <<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 18 janvier 2008

37.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *Saint Joachim et la Vierge enfant*. 48 x 38 cm. Collection particulière. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » : <<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 18 janvier 2008

38.

Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. *Saint Joachim, Sainte Anne et la Vierge*. Huile sur toile. 44 x 32 cms. Collection de Miguel de Germán Ribón y Valenzuela, Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » : <<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 18 janvier 2008

39.

Antonio et Nicolás Cortez. *La naissance de la Vierge Marie*. XVIII siècle. Huile sur cuivre, cadre en argent repoussé. 50 x 32,5 cm x 6cm. Collection du Palais de l'Archevêché de Popayán. Page web Bibliothèque Luis Ángel Arango : <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/ext/ext14a.htm>>
Date de la recherche : 8 janvier 2008

40.

Anonyme. *Saint Joachim et l'enfant Marie*. XVIII siècle. Huile sur toile. 66 x 49 cm. Collection du Musée d'Art Religieux. Page web Bibliothèque Luis Ángel Arango : <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/Revelaciones/Revelaciones5m.htm>>
Date de la recherche : 9 janvier 2008

41.

Anonyme. *Notre Damme de la Valvanera*. XVIII siècle. Huile sur toile. 65 x 54 cm. Collection du Musée d'Art Colonial. Page web Bibliothèque Luis Ángel Arango : <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/Revelaciones/Revelaciones5l.htm>>
Date de la recherche : 9 janvier 2008

42.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *Notre Damme des Anges*. 76 x 56 cm. Musée du Séminaire Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » : <<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 18 janvier 2008

43.

Anonyme. *Inmaculada o Benedicta*. Huile et plumes. XVIIe siècle. Eglise de San Agustín, Bogotá. Image trouvée dans le livre : Marta FAJARDO DE RUEDA. *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico/Marta Fajardo de Rueda*. Santafé de Bogotá : Convenio Andrés Bello. 1999. p. 84

Les saintes

44.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *Santa Catalina de Alejandría*. 169 x 49 cm. Collection particulière, Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :
<<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 18 janvier 2008

45.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *Santa Catalina de Alejandría*. 98 x 75 cm. Collection Navas S., Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :
<<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 18 janvier 2008

46.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *Santa Catalina de Alejandría*. 153 x 105 cm. Capilla del Sagrario, Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :
<<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 18 janvier 2008

47.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *Santa Catalina de Alejandría*. 178 x 113 cm. Eglise de Santo Domingo, Tunja. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :
<<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 18 janvier 2008

48.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *Santa Catalina de Ricci*. 88 x 65 cm. Capilla del Sagrario, Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :
<<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 18 janvier 2008

49.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *Sainte Rosa de Lima*. 74 x 53 cm. Musée d'Art Colonial, Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :
<<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 18 janvier 2008

50.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *Sainte Rosa de Lima*. 60 x 48 cm. Musée d'Art Colonial, Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :

<<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>

Date de la recherche : 18 janvier 2008

51.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *Sainte Rosa de Lima*. 65 x 48 cm. Leonor Serrano de Camargo, Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :

<<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>

Date de la recherche : 18 janvier 2008

52.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *Sainte Rosa de Lima avec l'enfant*. 87 x 64 cm. Collection Rivas Sacconi, Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :

<<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>

Date de la recherche : 18 janvier 2008

53.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *Sainte Rosa de Lima avec l'enfant*. 45 x 31 cm. Musée d'Art Colonial, Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :

<<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>

Date de la recherche : 18 janvier 2008

54.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *Sainte Barbara*. 39 x 30 cm. Collection Navas S., Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :

<<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>

Date de la recherche : 18 janvier 2008

55.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *Sainte Barbara*. 71 x 49 cm. Collection particulière, Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :

<<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>

Date de la recherche : 18 janvier 2008

56.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *Le martyre de Sainte Barbara*. 53 x 39 cm. Musée du Séminaire de Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :

<<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>

Date de la recherche : 18 janvier 2008

57.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *Égorgement de Sainte Cecilia de Alejandria*. 168 x 111cm. Cathédral Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :

<<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>

Date de la recherche : 18 janvier 2008

58.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *Sainte Gertrudis et l'enfant Jésus*. 24 x 18 cm. Musée d'Art Colonial, Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :
 <<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
 Date de la recherche : 18 janvier 2008

59.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *L'enfant Jésus et Santa Gertrudis*. 89 x 67 cm. Musée du Séminaire Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :
 <<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
 Date de la recherche : 18 janvier 2008

60.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *La Verónica*. 68 x 49 cm. Collection Rafael Puyana, Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :
 <<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
 Date de la recherche : 18 janvier 2008

61.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *Miracle de Santa Rosa de Viterbo*. 89 x 67 cm. Musée du Séminaire Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :
 <<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
 Date de la recherche : 18 janvier 2008

62.

Anonyme. *Sainte Rosa de Lima*. XVII siècle. Huile sur toile. 108 x 82 cm. Collection de l'Eglise de Santa Clara. Page web Bibliothèque Luis Ángel Arango :
 <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/Revelaciones/Revelaciones5i.htm>>
 Date de la recherche : 9 janvier 2008

63.

Anonyme. *María Magdalena*. XVII siècle. Huile sur toile. 142,5 x 103,5 cm. Collection de l'Eglise de Santa Bárbara. Page web Bibliothèque Luis Ángel Arango :
 <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/Revelaciones/Revelaciones5h.htm>>
 Date de la recherche : 9 janvier 2008

64.

Agustín García del Zorro de Useche. *Transfixion de Sainte Thérèse*. Huile sur toile. 138 x 131. Musée de Santa Clara, Bogotá. Image trouvée dans le livre de Marta FAJARDO DE RUEDA. *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico/Marta Fajardo de Rueda*. Santafé de Bogotá : Convenio Andrés Bello. 1999. p. 61

Les noces mystiques et des portraits groupaux

65.

Baltasar de Figueroa l'Ancien. *Noces de la Vierge*. XVII siècle. 158 x 112 cm. Huile sur toile. Publié sur la salle Revelaciones. Collection Banque de la République de la Colombie, page web Bibliothèque Luis Ángel Arango :

<<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/Revelaciones/Revelaciones5a.htm>>

Date de la recherche : 3 novembre 2007

66.

Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. *Noces mystiques de Santa Catalina de Siena*. Siècle XVII. Huile sur toile. Cadre en bois sculpté avec de la lame en or et des incisions 176 x 130 cm. Publié sur la salle Revelaciones. Collection Banque de la République de la Colombie, page web Bibliothèque Luis Ángel Arango.

<<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/Revelaciones/Revelaciones5a.htm>>

Date de la recherche : 3 novembre 2007

67.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *Noces mystiques de Santa Rosa de Lima*. 170 x 141 cm. Capilla del Sagrario Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :

<<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>

Date de la recherche : 18 janvier 2008

68.

Antonio et Nicolás Cortez. *Les noces*. XVIII siècle. Huile sur cuivre, cadre en argent repoussé. 50 x 32,5 cm x 6cm Collection du Palais de l'Archevêché de Popayán. Page web Bibliothèque Luis Ángel Arango :

<<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/ext/ext14a.htm>>

Date de la recherche : 8 janvier 2008

69.

Tomás Fernández de Heredia. *La très Sainte Trinité avec des saintes*. 1670. Huile sur toile 190 x 144 cm. Collection de l'Eglise San Agustín de Bogota. Page web Bibliothèque Luis Ángel Arango :

<<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/Revelaciones/Revelaciones5f.htm>>

Date de la recherche : 9 janvier 2008

70.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *La Trinité et la Vierge Immaculée*. 179 x 130 cm. Eglise de San Francisco Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » :

<<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>

Date de la recherche : 12 janvier 2008

71.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *L'adoration des pasteurs*. Huile sur bois 50 x 70 cm. Musée d'Art Colonial, Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » <<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 18 janvier 2008

72.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *L'adoration des pasteurs*. 85 x 65 cm. Musée d'Art Colonial, Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » : <<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 18 janvier 2008

73.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *La morte de San José*. 1705. Huile sur toile 188 x 165 cm. Musée d'Art Colonial de Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » : <<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 12 janvier 2008

74.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *La morte de San José*. 145 x 109 cm. Musée du Séminaire, Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » : <<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 18 janvier 2008

La Sacrée Famille

75.

Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. *La Sacrée Famille*. Siècle XVII. Huile sur toile. 87X66 cm. Musée d'Art Coloniale, Bogotá. Publié sur la salle Revelaciones. Collection Banque de la République de la Colombie, page web de la Bibliothèque Luis Ángel Arango. <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/Revelaciones/Revelaciones5a.htm>>
Date de la recherche : 3 novembre 2007

76.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *La Sacrée Famille*. 44 x 32 cm. Collection Miguel de Germán Ribón y Valenzuela, Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » : <<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 18 janvier 2008

77.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *La Sacrée Famille*. 52 x 40 cm. Collection particulière. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » <<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 18 janvier 2008

78.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *La Sacrée Famille*. Huile sur toile. 91,5x143 cm. Eglise de la Capuchina, Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » : <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>
Date de la recherche : 18 janvier 2008

79.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *La Sacrée Famille et la Trinité*. 87 x 66 cm. Musée d'Art Colonial, Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » : <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>
Date de la recherche : 18 janvier 2008

80.

Anonyme. *La Sacrée Famille*. XVIII siècle. Huile sur toile 173 x 108 cm. Collection de l'Eglise de Santa Bárbara. Page web Bibliothèque Luis Ángel Arango : <http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/Revelaciones/Revelaciones5m.htm>
Date de la recherche : 9 janvier 2008

81.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *La Sacrée Famille servie par les Anges*. 157 x 178 cm. Musée d'Art Colonial, Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » : <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>
Date de la recherche : 18 janvier 2008

Les épisodes bibliques

82.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *La création d'Eve*. 268 x 182 cm. Collection particulière. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » : <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>
Date de la recherche : 18 janvier 2008

83.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *Rut glanant dans le champ de Booz*. 254 x 181 cm. Collection particulière, Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » : <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>
Date de la recherche : 18 janvier 2008

84.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *Récolte de la manne*. 1695 – 1705. Huile sur toile 347 x 328 cm. Capilla del Sagrario, Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » : <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>
Date de la recherche : 12 janvier 2008

85.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *L'Annonce à Maria*. 1671. Huile sur toile 207 x 124 cm. Monastère de Mongui (Boyacá). Page de ColArte « *El arte en Colombia* » : <<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 12 janvier 2008

86.

Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. *Le retour de la fuite en Egypte*. XVIIe siècle. Huile sur toile. 230 x 150 cm. Nouveau Monastère de Nonnes de Santa Clara, Tunja. Image trouvée dans le livre de Marta FAJARDO DE RUEDA. *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico/Marta Fajardo de Rueda*. Santafé de Bogotá : Convenio Andrés Bello. 1999. p. 44

87.

Baltasar de Figueroa l' Ancien. *Fuite vers l'Egypte*. XVII siècle. Huile sur toile. 159 x 111 cm. Publié sur la salle Revelaciones. Collection Banque de la République de la Colombie, page web Bibliothèque Luis Ángel Arango : <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/Revelaciones/Revelaciones5a.htm>>
Date de la recherche : 3 novembre 2007

88.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *La fuite vers l'Egypte*. 98 x 142 cm. Musée d' Art Colonial, Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » : <<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 18 janvier 2008

89.

Anonyme. *Repos de la fuite au Egypte*. XVIII siècle. Huile sur toile 27 x 40,5 cm. Collection du Palace de Nariño. Page web Bibliothèque Luis Ángel Arango : <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/Revelaciones/Revelaciones5k.htm>>
Date de la recherche : 9 janvier 2008

90.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *La Pietà*. 152X118 cm. Musée d' Art Colonial, Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* » : <<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>
Date de la recherche : 18 janvier 2008

91.

Antonio et Nicolás Cortez. *La mère des Douleurs*. XVIII siècle. Huile sur cuivre, cadre en argent repoussé. 50 x 32,5 cm x 6cm. Collection du Palais de l'Archevêché de Popayán. Page web Bibliothèque Luis Ángel Arango : <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/ext/ext14b.htm>>
Date de la recherche : 8 janvier 2008

92.

Baltasar de Vargas Figueroa (Attribué). *La Pietà*. XVII siècle. Huile sur toile. 218 x 139 cm. Collection de l'Église de Santa Clara. Page web Bibliothèque Luis Ángel Arango :

<<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/Revelaciones/Revelaciones5i.htm>>

Date de la recherche : 9 janvier 2008

93.

Antonio et Nicolás Cortez. *Les quatre parties du monde devant la Vierge de l'Apocalypse*. XVIII siècle. Huile sur cuivre, cadre en argent repoussé 50 x 32,5 cm x 6cm. Collection du Palais de l'Archevêché de Popayán. Page web Bibliothèque Luis Ángel Arango : <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/ext/ext14b.htm>>

Date de la recherche : 8 janvier 2008

94.

Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. *Nazarenas de San Agustín*. 135 x 153 cm. Collection particulière, Bogotá. Page de ColArte « *El arte en Colombia* »

<<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>>

Date de la recherche : 18 janvier 2008

« Las religiosas monjas muertas »

95.

Victorino García (Attribué). *Inés María Masustegui del Santísimo Sacramento*. 1809. Huile sur toile. 56 x 59 cm. Publié sur la salle Monjas Muertas. Collection Banque de la République de la Colombie, page web Bibliothèque Luis Ángel Arango :

<<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/monmu/monmu01.htm>>

Date de la recherche : 28 octobre 2007

96.

Victorino García (Attribué). *Luisa Manuela del Sacramento*. 1809. Huile sur toile. 42 x 57 cm. Publié sur la salle Monjas Muertas. Collection Banque de la République de la Colombie, page web Bibliothèque Luis Ángel Arango :

<<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/monmu/monmu01.htm>>

Date de la recherche : 28 octobre 2007

97.

Victorino García (Attribué). *María Rosa del Sacramento*. 1809. Huile sur toile. 61 x 73 cm. Publié sur la salle Monjas Muertas. Collection Banque de la République de la Colombie, page web Bibliothèque Luis Ángel Arango.

<<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/monmu/monmu01.htm>>

Date de la recherche : 28 octobre 2007

98.

Victorino García (Attribué). *Catalina Teresa de Santo Domingo*. 1809. Huile sur toile. 54 x 68 cm. Publié sur la salle Monjas Muertas. Collection Banque de la République de la Colombie, page web Bibliothèque Luis Ángel Arango : <http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/monmu/monmu01.htm>
Date de la recherche : 28 octobre 2007

99.

Victorino García (Attribué). *Josefa de la Concepción*. 1809. Huile sur toile. 61 X 73 cm. Publié sur la salle Monjas Muertas. Collection Banque de la République de la Colombie, page web Bibliothèque Luis Ángel Arango. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/monmu/monmu01.htm>
Date de la recherche : 28 octobre 2007

100.

Victorino García (Attribué). *Portrait de nonne*. 1809. Huile sur toile. 51 X 40 cm. Publié sur la salle Monjas Muertas. Collection Banque de la République de la Colombie, page web Bibliothèque Luis Ángel Arango. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/monmu/monmu01.htm>
Date de la recherche : 28 octobre 2007

101.

Victorino García (Attribué). *Sor Teresa Juliana de Jesús*. 1820. Huile sur toile. 50 x 68 cm. Publié sur la salle Monjas Muertas. Collection Banque de la République de la Colombie, page web Bibliothèque Luis Ángel Arango. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/monmu/monmu01.htm>
Date de la recherche : 28 octobre 2007

102.

Victorino García (Attribué). *Juana de San Francisco*. 1809. Huile sur toile. 69 x 53 cm. Publié sur la salle Monjas Muertas. Collection Banque de la République de la Colombie, page web Bibliothèque Luis Ángel Arango. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/monmu/monmu01.htm>
Date de la recherche : 28 octobre 2007

103.

Victorino García (Attribué). *Portrait de nonne*. 1809. Huile sur toile. 34 x 48 cm. Publié sur la salle Monjas Muertas. Collection Banque de la République de la Colombie, page web Bibliothèque Luis Ángel Arango. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/monmu/monmu01.htm>
Date de la recherche : 28 octobre 2007

Autres sujets

104.

Anonyme. *La Divine Bergère*. XVIIIe siècle. Huile sur toile. 60 x 47 cms. Eglise de Santa Bárbara, Bogotá. Image trouvée dans le livre de Marta FAJARDO DE RUEDA. *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico/Marta Fajardo de Rueda*. Santafé de Bogotá : Convenio Andrés Bello. 1999. p. 107

105.

Anonyme. *Donnante indigène*. Peinture murale. XVIIe siècle. Templo doctrinero de San Juan Bautista de Sutatausa. Image trouvée dans le livre : Marta FAJARDO DE RUEDA. *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico/Marta Fajardo de Rueda*. Santafé de Bogotá : Convenio Andrés Bello. 1999. p. 81

Annexe B

Biographie de quelques artistes néo-grenadins

A continuation, le lecteur trouvera un ensemble de brèves biographies de quelques-uns des artistes les plus importants de la Nouvelle-Grenade. Il convient de préciser que les peintres néo-grenadins ne sont pas tous inclus. Nous avons choisi de faire le point sur les plus représentatifs, surtout sur ceux dont les tableaux sont cités et analysés au cours de nos démarches. Pour en apprendre davantage, voire approfondir les détails de leurs vie et de leurs œuvres, nous recommandons de se rendre à la source bibliographique principale de cette section, le *Diccionario de Artistas en Colombia* de Carmen Ortega Ricaurte.²²⁰

Baltasar de Figueroa l'Ancien

Il peut être considéré comme l'un des initiateurs de la peinture coloniale en Nouvelle-Grenade. L'atelier des Figueroa a été fondé par lui et ses fils. De nombreux peintres néo-grenadins importants le fréquentaient.

Cet artiste est né à Séville, Espagne, et a voyagé par la suite à Mariquita, un village à l'Est de la Nouvelle-Grenade. Il y épousa Catalina de Saucedo dont il eu trois enfants. Devenu veuf, il partit pour Turmequé, une ville très proche de Tunja où il a réalisé des tableaux pour l'Eglise. Il s'est remarié avec une indigène, appelée « La India Inés », avec qui il a eu sept autres enfants. On dit qu'il est décédé dans cette petite localité au cours du XVIIe siècle.

²²⁰ ORTEGA RICAURTE dans *Diccionario de artistas en Colombia*. Bogotá, Ed. Tercer Mundo. 1965. Publication numérique dans la page de la Biblioteca de la República : <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/diccioart/indice.htm>> Date de la recherche : le 22 novembre 2007.

Baltasar de Vargas Figueroa

Son père, Gaspar de Figueroa – fils du célèbre peintre espagnol Baltasar de Figueroa l’Ancien –, a été le premier maître de Baltasar de Vargas Figueroa. Ce dernier a bientôt démontré son talent, puis a commencé à recevoir plusieurs commandes de tableaux de la part d’églises et de couvents de Santa Fe. La plus grande partie de sa production se compose de tableaux religieux. Il a été le maître de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos.

XVIIe siècle. Naissance à Santa Fe, à une date inconnue. Fils de Gaspar de Figueroa et de Lorenza de Vargas.

1658. La Chapelle Majeure du Couvent de la Conception lui commande une vingtaine de tableaux.

1660. Il signe un contrat avec l’Eglise de Notre Dame de Chiquinquirá, et s’engage à peindre tous les tableaux destinés à sa décoration. On dit qu’il n’a pas réussi à respecter son engagement.

1667. Décès à Santa Fe de Bogotá, dans une pauvreté absolue.

Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos

Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos a été le peintre le plus important de la Nouvelle-Grenade. Outre ses propres techniques, il utilisait certains procédés appris des indigènes qui incluaient l’emploi de gommes élastiques et de diverses résines et argiles originaires de la région. Ce peintre était très connu à l’époque, mais il est décédé dans la pauvreté et la folie.

1638. Naissance le 9 mai à Santa Fe de Bogotá. Fils de Bartolomé Vásquez et María Ceballos. Il a étudié à l'Ecole Séminaire de Saint Bartholomé, établissement jésuite, puis à l'Ecole Gaspar Nuñez, Institution dominicaine.

1657. Première œuvre signée.

1658. Expulsion de l'atelier des Figueroa, apparemment pour la jalousie que suscitait son talent parmi ses maîtres. Il s'est alors dédié à perfectionner sa technique picturale en copiant les œuvres de Murillo et de Raphaël, entre autres.

1660-1700. Il peint une cinquantaine de tableaux commandés par la Chapelle du Sanctuaire de Santa Fe.

1672. *Repos de la fuite en Egypte*.

1680. Naissance de Bartolomé Luis, premier fils de son mariage avec Jerónima Bernal,

1683. *La Femme de l'Apocalypse*.

1697. *Jésus Christ Crucifié*, tableau emporté à Paris par le Baron Goury de Rosland quelques années après d'être terminé.

1699. *La Vierge avec Saint Joachim et Sainte Anne*.

1701. Emprisonné pour avoir participé à l'enlèvement d'une dame de la bourgeoisie de Santa Fe. Il a dû finir, en détention, une quarantaine de tableaux que l'on lui avait commandés. Il est sorti de prison dans une profonde misère.

1710. Devenu fou, il n'a jamais plus réussi à peindre.

1711. Décès à Santa Fe de Bogotá.

Antonio et Nicolás Cortez y Alcocer

Les frères Cortez ont réalisé la plus grande partie de leur production artistique en tant que dessinateurs de l'Expédition Botanique Royale. Nicolás est l'auteur d'une soixante-dizaine de planches intégrant l'iconographie de l'Expédition. Antonio faisait la majorité de ses dessins en couleur et a travaillé plus longtemps que son frère auprès de l'Expédition. Ils étaient tous deux, de très

bons portraitistes, ayant reçu leurs premiers cours de peinture de leur père, un célèbre peintre de l'Ecole de Quito, José Cortez de Alcocer.

Ils sont arrivés à Mariquita, engagés par l'Expédition Botanique, en 1787. Après une dizaine d'années, Antonio s'est installé à Santa Fe de Bogotá pour se consacrer à ses tableaux, tandis que Nicolás continuait de collaborer avec José Celestino Mutis, le directeur de l'Expédition. En 1816, Nicolás est décédé à Santa Fe. Antonio, a alors dédié ses dernières années au commerce et, en 1813, est mort, dans cette ville aussi.

Antonio Acero de la Cruz

Le style de ce peintre s'est caractérisé par sa grande minutie et sa technique. Ses œuvres, dans leur majorité, ont été signées et datées l'année même où elles ont été terminées. On remarque ses tableaux représentant l'Immaculée Conception qui sont conservés dans plusieurs églises de Bogotá.

Dans sa jeunesse, il ne faisait que des copies d'artistes déjà connus. Il s'est marié avec Lorenza de Cespedes, et en a eu plusieurs enfants, parmi lesquels certains ont choisi d'entrer en religion. Antonio Acero de la Cruz a créé son propre atelier où quelques apprentis de la peinture venaient étudier sous sa tutelle.

XVIIe siècle. Naissance à Santa Fe de Bogotá, à une date inconnue. Fils d'un artisan, Alonso Acero venu de Zamora, Espagne, et de Gerónima Gutiérrez.

1633. Il a orné le tombeau funéraire de la Chapelle Ardente de l'archevêque de Santa Fe de Bogotá.

1641. *L'Immaculée Conception* de l'Eglise de San Francisco.

1667. Décès à Santa Fe de Bogotá.

Agustín García del Zorro de Useche.

Ce peintre, né à Santa Fe de Bogotá au cours du XVII^e siècle, a été le dernier artiste représentant l'Ecole de peinture de cette ville.²²¹ Il n'y a pas beaucoup d'informations sur son travail ou sa vie. On sait qu'il peignait, sur commande, des membres de la bourgeoisie et de l'élite religieuse de Santa Fe. Il a copié quelques gravures d'artistes flamands. Il est décédé probablement dans cette ville au cours du XVIII^e siècle.

Victorino Garcia

La série « *Las religiosas monjas muertas* » est attribuée à cet artiste, né à Santa Fe de Bogotá en 1791, fils du peintre Pablo Antonio García et de Josefa Romero. Son premier maître a été son père. Il a préféré la peinture allégorique, en faisant des représentations fort symboliques de sujets tels que la Science ou l'Histoire. En 1830 il a peint diverses œuvres allégoriques qui ont été utilisées pour orner le tombeau du Libertador Simon Bolivar. Il s'est marié avec Ana María Fernández Vanegas avec qui il a eu trois enfants. Il est décédé à Bogotá le 25 novembre 1870.

²²¹ Gabriel GIRALDO JARAMILLO, cité par Carmen ORTEGA RICAURTE dans *Diccionario de artistas en Colombia. Op. cit.*

Annexe C

Index thématique

Acero de la Cruz (Antonio), 30, 79, 81

Amérique coloniale, 9, 14

art flamand, 11, 36, 37, 65, 68, 71, 81, 83, 84, 104

autochtone, 10, 19, 20, 58, 64, 72, 80, 86, 89, 90, 96, 104

Baroque, 72, 81, 82, 89

Benassy-Berling (Marie Cécile), 14

Bible, 39

Bolswert (Schelte de), 71, 72, 78, 89

cabildos, 25-27

Cantique des cantiques, 84

Carthagène, 15, 17, 22, 29

Charles Quint, 93

chibcha, 15, 94

clair-obscur, 71, 78

Collaert, Adrian, 65, 67, 68

Colombie, 7, 9, 14, 15, 17, 24, 26, 33, 70, 92

Colonisation, 7, 19, 85, 102, 104

comuneros, 32, 33

Concile de Trente, 19, 23, 24, 50, 51, 104

Conquête, 7-10, 14-22, 30, 31, 37, 49, 50, 58, 64, 85, 96, 103, 104

composition pyramidale, 63, 69, 71, 88, 89, 95

Contre-réforme, 31, 50, 55, 84, 97, 103

Cortez (Antonio), 30, 74-76, 84, 87, 88

Cortez (Hernán), 93

Cortez (Nicolás), 30, 74-76, 84, 87, 88

Découverte, 15, 19, 36, 50, 80, 86

donnante, 47, 48, 90, 94-96

Cuzco, 10, 58, 62, 63, 83

éducation, 21, 23, 25, 27, 28, 33, 43, 103

Eldorado, 15, 16, 102

encomiendas, 9, 17-19, 27, 103

Espagne, 9, 10, 18, 22, 25, 31, 36, 37, 42, 44, 58, 62, 63, 86, 89, 92, 100, 104

évangiles apocryphes, 11, 72-81, 84, 104

Expédition Botanique Royale, 33, 74, 164, 165

Fajardo de Rueda (Marta), 16, 19, 36, 37, 43, 49, 72, 81

Figueroa l'Ancien (Baltasar de), 69, 71

Galle, Cornelius, 65, 67, 68, 81

García (Victorino), 60, 61

García del Zorro de Useche (Agustín), 30, 65, 66, 68

Gréco, 37

Gruzinski (Serge), 19, 25, 85, 86

identité, 8, 23, 39, 44

idolâtrie, 23, 27, 31

Indien, 20, 22-24, 32

Indigène, 15-32, 37, 58, 89, 90, 93, 95, 96, 102-104

jésuite, 23, 26, 59, 106
Jiménez de Quesada (Gonzalo), 18
Laplantine (François), 85, 87
Lima, 25, 52, 77
littérature, 30, 36
mariologie, 101, 102
Matthews Grieco (Sara), 44
métissage, 17-21, 24-26, 80, 83-90, 92, 96, 97, 102-104
Morales (Luis de), 37
Moyen Age, 36, 39, 44, 102, 104
Nancy (Jean-Luc), 11, 98, 99, 106
Nouveau Monde, 8, 10, 23, 37, 51, 52, 58, 64, 87, 93, 99, 105
Nouveau Testament, 39
Nouvelle-Espagne, 60, 61
Piéta, 37, 38, 47, 50
pureté du sang, 9, 22, 44, 103
Quito, 23, 31, 52
racisme, 25
Raphaël, 37, 164
Renaissance, 31, 36, 37, 95
République, 21-27
resguardos, 22, 23, 103
Rotterdam (Erasmus de), 36
Rubens, 81, 83, 84, 89, 104
Saint Augustin, 41, 56

Santa Fe, 18-33, 37, 79

Titien, 73-76

Todorov (Tzvetan), 27, 28

Tunja, 15, 19, 22, 26, 29, 32, 82

utilisation de la couleur, 61, 63, 68, 71, 76, 84, 100

Vargas Figueroa (Baltasar de), 47, 48, 94

Vásquez de Arce y Ceballos (Gregorio), 30, 40, 41, 45, 46, 54-56, 62, 63, 77, 78,
81, 82, 85, 89, 104

Vénézuéla, 31

Vieux Continent, 64, 90, 93