

## Deux tableaux hispano-américains au Musée d'art de Joliette

Luis de Moura Sobral

Volume 5, Number 2, 1978–1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1077010ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1077010ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

### ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

de Moura Sobral, L. (1978). Deux tableaux hispano-américains au Musée d'art de Joliette. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 5(2), 99–106. <https://doi.org/10.7202/1077010ar>

## *Deux tableaux hispano-américains au Musée d'art de Joliette*

LUIS DE MOURA SOBRAL

*Université de Montréal*

Les tableaux dont il est ici question appartiennent à la collection du Musée de Joliette, au Québec, et dans le catalogue du musée, ces œuvres sont attribuées à l'École française, l'une du XVII<sup>e</sup> siècle, l'autre étant datée de 1723. Cela, cependant, ne va pas sans quelque embarras. Au sujet du *Bon Pasteur* (Fig. 1) l'auteur du catalogue se demande : « La représentation un peu suave du Christ, vêtu de la chlamyde et du pétase, décèlerait-elle de secrètes relations avec le style du Pays de Tendre ? », pour conclure que le « traitement du sujet et la technique soignée du tableau lui confèrent une origine française<sup>1</sup>. » À propos de l'*Épiphanie* (Fig. 5)<sup>2</sup> le même auteur reconnaît que « cette importante peinture d'un art fruste pose un sérieux problème d'attribution. Si, à première vue, elle peut être datée de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, la facture où dominant les noirs sans transparence révèle une influence caravagesque. » Cela le conduit à parler d'analogies avec un Pierre Mignard et un Claude Vignon<sup>3</sup>.

Que ces toiles aient pu dérouter plus d'un amateur éclairé, cela me semble refléter avec éloquence la place qui est faite à la peinture de l'Amérique coloniale espagnole dans le cadre des études d'histoire de l'art. Cette peinture dérive logiquement de modèles européens : des artistes venus des Flandres, de l'Italie et de l'Espagne, ainsi que de toute sorte d'images peintes, dessinées ou gravées, importées massivement du vieux continent<sup>4</sup>. Très vite cependant, furent formés sur place des artistes qui progressivement s'éloignèrent des critères et des canons européens. Beaucoup de ces artistes et artisans étaient d'origine indienne ou métisse et ils ont introduit des formes nouvelles puisées dans leur immense héritage pré-colombien. Ceci se manifeste principalement dans le décor (architectural, peint ou

gravé) où abondent les motifs bidimensionnels et dans l'utilisation d'éléments empruntés à la flore et à la faune locales. Les éléments, structures et thèmes mudéjars, plateresques, maniéristes, renaissants, baroques, rococo, etc., sont par conséquent associés ou assimilés à cet important fond indigène.

Le *Bon Pasteur* (Fig. 1) est signé et daté en bas, à gauche : *Antt de Torres f 1723*. La signature, difficilement lisible (Fig. 2), fut interprétée par M. Wilfrid Corbeil comme *An . . . de Tou . . .*, ce qui lui a fait soupçonner une origine française<sup>5</sup>. Il s'agit cependant d'Antonio de Torres, considéré par Manuel Toussaint comme le plus estimable des peintres secondaires du XVIII<sup>e</sup> siècle mexicain<sup>6</sup>. L'artiste serait né en 1666<sup>7</sup> et se serait marié

1 Wilfrid Corbeil, *Le Musée d'Art de Joliette* (s.l., 1971), p. 147.

Pour leur collaboration dans la réalisation de ce travail, je tiens à remercier M. Jacques Toupin, directeur du Musée d'art de Joliette, M. Pierre Doyon, photographe au département d'histoire de l'art de l'université de Montréal, M. Gustavo Curiel Méndez de l'Instituto de Investigaciones Estéticas de l'université du Mexique, qui m'a communiqué plusieurs références bibliographiques et accordé la permission de reproduire la figure n° 3 et Madame Teresa Gisbert, directrice de l'Instituto de Estudios Bolivianos de l'université de La Paz.

2 Corbeil, p. 130-131, n° du catalogue 91.

3 Ibid., p. 131.

4 Sur l'histoire de la peinture hispano-américaine voir Pál Kelemen, *Baroque and Rococo in Latin America*, 2<sup>e</sup> éd. (New York, 1967), p. 197-224; George Kubler et Martin Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and Their American Dominions, 1500-1800* (Baltimore, 1959), p. 303-327; Enrique Marco Dorta, *Arte en América y Filipinas* (Madrid, 1973), *passim*. À propos de la complexité terminologique de ce domaine de l'histoire de l'art, voir le travail de Castedo, lequel possède encore l'immense avantage d'être une historiographie raisonnée : Leopoldo Castedo, *Sobre el arte mestizo hispano-americano*, dans *Arte y Arqueología* (1975), n°s 3-4, p. 39-66.

5 Corbeil, p. 147.

6 Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México* (Mexique, 1965), p. 154.

7 L. Autrey Maza, K. Christianson Viesca et M.C. Pérez



FIGURE 1. Antonio de Torres, mexicain, 1666–après 1731, *Le Bon Pasteur*. Huile sur toile, 168 × 98 cm. Signé et daté en bas, à gauche : *Antt. de Torres f 1723*. Joliette, Québec, Le Musée d'art de Joliette (photo : Musée d'art de Joliette).

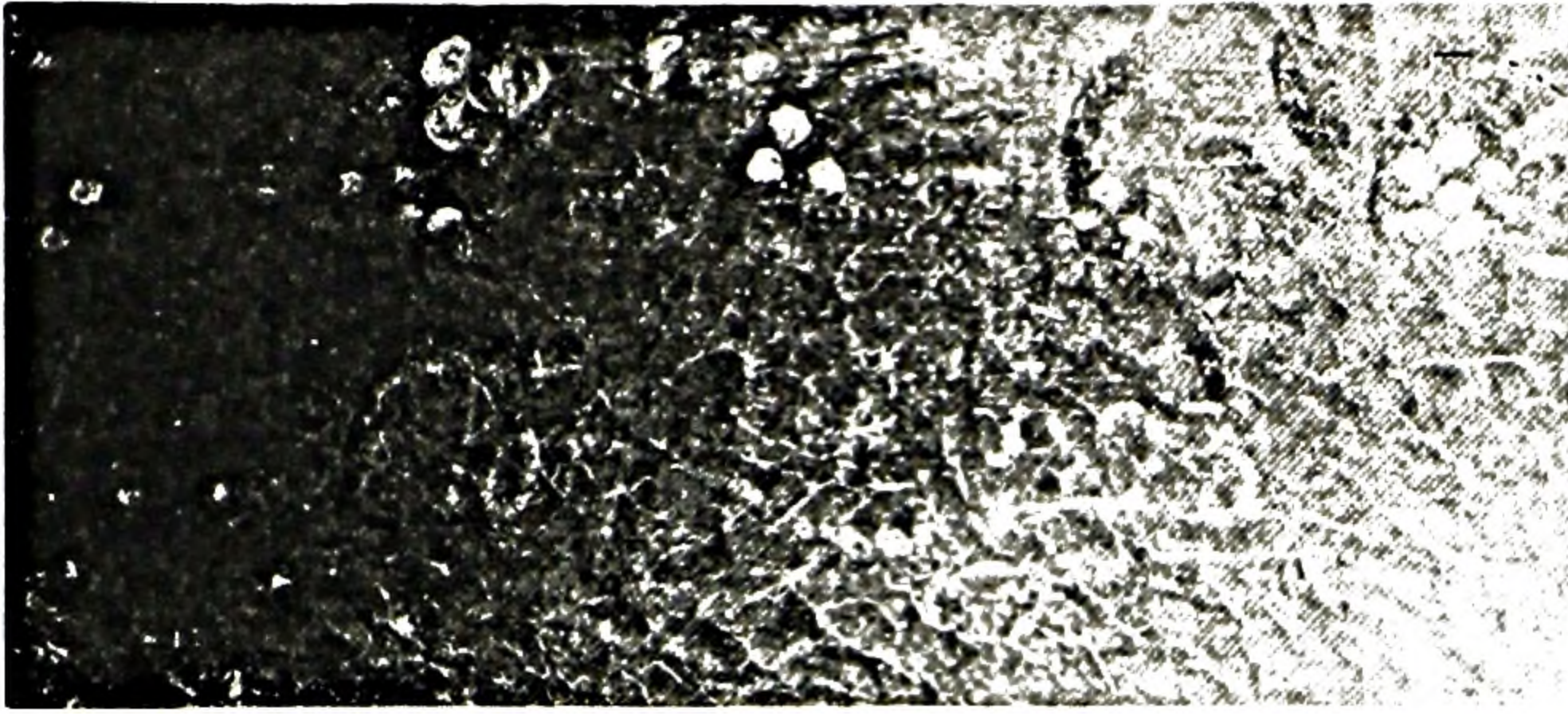


FIGURE 2. Antonio de Torres, *Le Bon Pasteur*, détail de la signature (photo : Département d'histoire de l'art, université de Montréal).

en 1693 dans la ville de Puebla<sup>8</sup>. Le nom de son père, Francisco Valdés y Torres, nous est également connu<sup>9</sup>. Peintre extraordinairement fécond, on conserve de cet artiste des œuvres signées entre 1708 et 1731<sup>10</sup>.

*Le Bon Pasteur* est typique, à plusieurs égards, de la peinture hispano-américaine de cette période. De par sa technique d'abord. Antonio de Torres a enduit sa préparation d'une teinte de support obtenue à partir d'une terre ferrugineuse, laquelle est maintenant visible partout à travers la couche picturale. Il a suivi, ce faisant, des traditions immémoriales qui étaient presque devenues une marque d'école chez les peintres andalous. Pacheco en avait conseillé vivement l'utilisation<sup>11</sup>. Par son style le tableau du Musée de Joliette est également typique de la peinture hispano-américaine. Le visage suavement modelé et l'expression douce du Bon Pasteur ainsi que ses grands yeux noirs se retrouvent dans la peinture de toute l'Amérique espagnole, depuis le Mexique jusqu'aux hauts plateaux andins. Antonio de Torres a, par exemple, répété ces traits dans le Christ de la *Vision de saint François d'Assise* (Fig. 3). Ces traits caractéristiques proviennent directement de l'école sévillane : il s'agit d'une sorte de synthèse entre le statisme d'un Zurbarán et la tendresse d'un Murillo. De plus, le chapeau que le personnage arbore sur la tête est le chapeau espagnol bien connu des tableaux de Zurbarán<sup>12</sup>. On trouve souvent ce chapeau dans la peinture de l'Amérique latine, surtout au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>.

La toile est encore typique de par le caractère non conventionnel de son iconographie. Contrairement à la tradition qui voulait un bon pasteur jeune et imberbe, le Christ de la toile de Joliette est barbu et, au surplus, il est le Christ stigmatisé de la Résurrection. L'agneau vexilifère, l'un des quatre types d'agneau christologique, selon Louis Réau, est effectivement symbole de Résurrection et il serait à mettre en rapport, dans ce cas, avec

les manuscrits espagnols de *Beatus*<sup>14</sup>. Que la représentation du tableau de Joliette entretienne des liens avec ces anciennes traditions hispaniques, il est difficile de le savoir. Ce qui est certain c'est que cette toile nous montre le Christ Sauveur indiquant la voie du salut : il nous présente le pain eucharistique, tandis que la brebis qui lui lèche la plaie du pied droit fait allusion au vin eucharistique. Ce dernier détail est en rapport avec la mystique du sang du Christ qui a revêtu une importance particulière à l'âge baroque, surtout dans les cercles proches des Jésuites. À gauche du Bon Pasteur se dresse une fontaine aux sept vasques qui nous rappelle ces fonds baptismaux du Moyen-Âge décorés avec des représentations des sept sacrements. Saint Augustin avait associé le sacrement du baptême à celui de l'eucharistie, en interprétant l'eau et le sang qui, d'après Jean (9, 34), jaillirent de la plaie du côté de Jésus crucifié. C'est un écho de cette idée qui se retrouve ici. Enfin, au fond de la toile, en haut, à gauche, un mourant est réconforté par un ange, tandis que les âmes – les brebis – ayant suivi l'enseignement du Christ montent au Para-

Lizaur, *La Profesa en tiempos de los Jesuitas. Estudio histórico y artístico*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art, Universidad Iberoamericana (Mexique, 1973), p. 474.

8 F. Pérez Salazar, *Historia de la Pintura en Puebla* (Mexique, 1963), p. 211.

9 Ibid.

10 Toussaint, p. 244.

11 « La mejor imprimación y más suave es este barro que se usa en Sevilla, molido en polvo y templado en la cola con aceite de linaza, dando una mano con cuchillo muy igual, y después de bien seco, al lienzo ». Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura* (éd. de Barcelone, 1968), p. 113. Palomino retiendra encore la formule un siècle plus tard; cf. Antonio Palomino, *Museo Pictórico y escala óptica* (éd. de Madrid, 1947), p. 484-485. Goya, de son côté, utilisera abondamment ce genre d'*imprimatura*; voir, au Musée des beaux-arts de Montréal, son *Portrait du Marquis de Castrofuerte* (numéro d'inventaire 945:954), où la teinte de support est apparente partout. Cette technique a été utilisée dans toute l'Amérique espagnole; au Cuzco elle deviendra « relativement uniforme », surtout au XVIII<sup>e</sup> siècle; cf. Leopoldo Castedo, *The Cuzco Circle* (New York, 1976), p. 47.

12 Voir, par exemple, la *Sainte Marine* du Musée de Séville (P. Guinard et T. Frati, *Tout l'œuvre peint de Zurbarán* [Paris, 1975], n° 357), de l'une de ces séries de saints debout, dont il existe tant de copies et de variantes en Amérique Latine.

13 Je cite au hasard : *Archange Salameil à l'arquebuse*, Haut Pérou, début du XVIII<sup>e</sup> siècle (Kelemen, *Peruvian Colonial Painting* [New York, 1971], n° 43); *Saint Jacques chassant les Maures*, Cuzco, XVIII<sup>e</sup> siècle (Castedo, *Cuzco*, n° xxxvi); Melchor Pérez Holguín (vers 1660-1724), *Repos pendant la fuite en Égypte* au Musée national de La Paz, où c'est la Vierge qui porte le chapeau (José de Mesa et Teresa Gisbert, *Museos de Bolivia* [La Paz, 1969], p. 29); *Don Quijote*, vers 1905, estampe de Posada, (L. Castedo, *A. History of Latin American Art and Architecture* [New York, 1969], fig. III-17).

14 Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien* (Paris, 1957), tome second-II, p. 339.

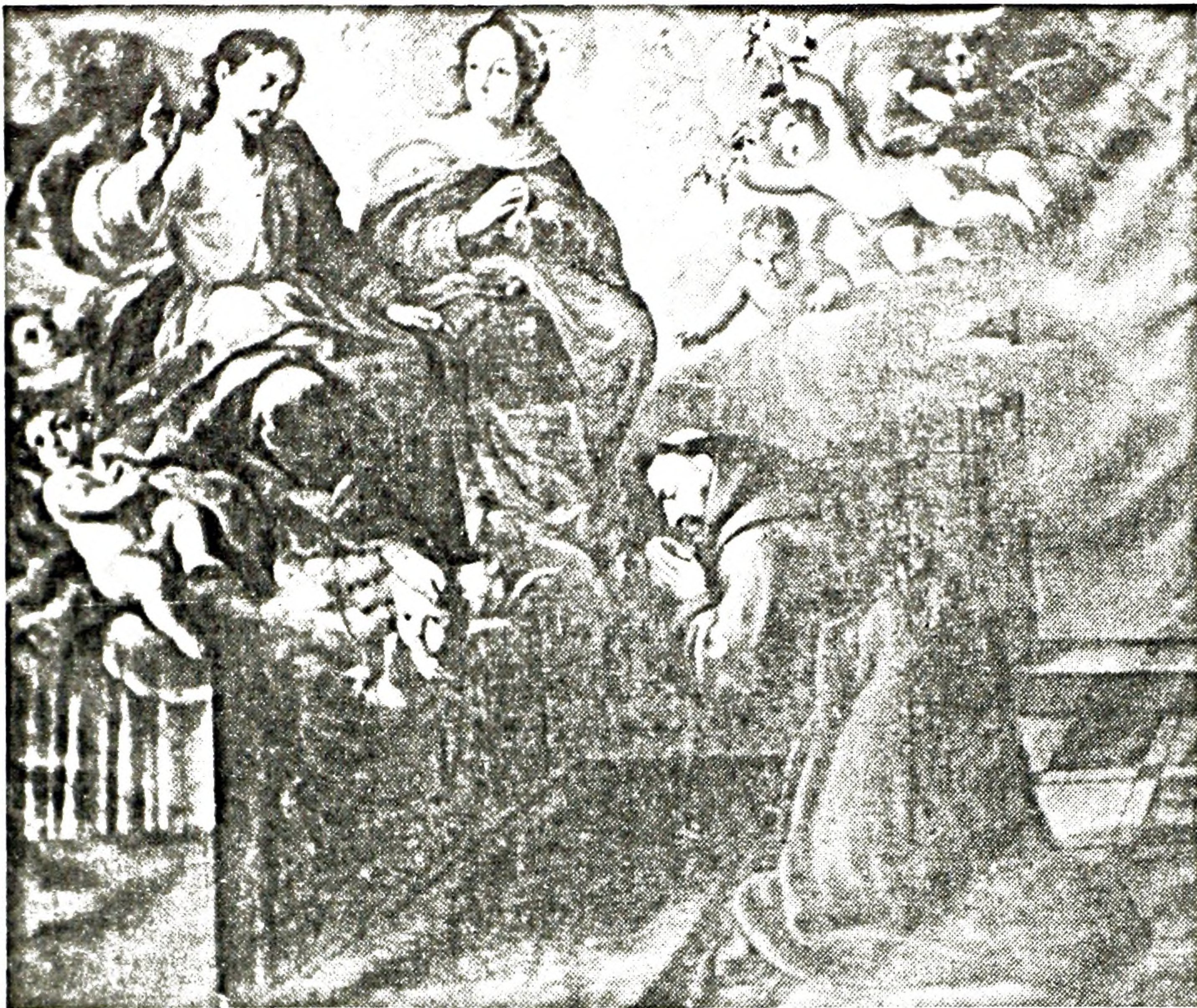


FIGURE 3. Antonio de Torres, *Vision de saint François d'Assise*, XVIII<sup>e</sup> siècle. San Luis de Potosí, Mexique, Église de San Francisco (photo : Instituto de Investigaciones Estéticas, université du Mexique).

dis dans un tourbillon de lumière céleste. Le Jésus de la toile de Joliette s'inscrit donc bien dans la tradition de l'Église américaine de la contre-réforme qui se servait de l'art comme d'un instrument pour l'évangélisation et la conversion des populations. S'adressant à ses vraies ouailles (c'est-à-dire à ceux qui le regardent – et qu'il regarde) il leur dit que le salut réside en sa personne à travers les sacrements institués par lui. Il nous en montre trois : le baptême, l'eucharistie et l'extrême-onction.

Un minuscule cavalier dont le cheval semble se cabrer à la vue de l'ange qui surmonte la fontaine, en bas à droite (Fig. 4), demeure quelque peu mystérieux. S'agit-il d'une référence, librement interprétée, aux personnages de saint Eustache ou de saint Hubert qui, en plein milieu d'une partie de chasse, ont été convertis par une vision de Jésus crucifié ? Si tel est le cas, la représentation serait parfaitement en harmonie avec l'idée générale de la toile, c'est-à-dire, le salut apporté par la personne du Christ.

Antonio de Torres a ainsi créé une toile au « sermon plastique » tout à fait approprié aux besoins de la cause dont il fait la propagande. Situé à la confluence de plusieurs courants

artistiques, il n'a pas hésité à influencer sur ces mêmes courants pour y apporter des changements. À l'instar de maint autre peintre hispano-américain, il a contribué ainsi à la création de ce que l'on pourrait appeler une iconographie catholique de l'Amérique coloniale, vaste domaine d'études qui attend encore ses défricheurs.

Contrairement au *Bon Pasteur*, l'*Adoration des Mages* (Fig. 5), notre deuxième toile du Musée de Joliette, ne comporte aucune date ni signature. Elle présente toutefois un certain nombre de caractéristiques qui font penser d'emblée à l'école du Cuzco. Leopoldo Castedo, dans son commentaire sur une autre *Épiphanie* (Fig. 6), affirme qu'elle est indéniablement *cuzqueña* pour deux raisons : la jeunesse de saint Joseph et la présence d'un certain nombre d'oiseaux tropicaux<sup>15</sup>. On retrouve cependant ces deux caractéristiques dans d'autres centres. Le saint Joseph suit un prototype physiologique américain. Nous retrouvons ce même visage dans le *Bon Pasteur* de Antonio de Torres (Fig. 1) et dans la représentation anthropomorphe de la Trinité, motif banni par la contre-réforme mais cependant extrêmement populaire en Amérique espagnole surtout pendant le XVIII<sup>e</sup> siècle, comme en témoigne le *Couronnement de la Vierge* d'un maître anonyme bolivien (Fig. 7). Remarquons que le

<sup>15</sup> Castedo, *Cuzco*, p. 112; sur l'importance des oiseaux dans la peinture de ce centre, cf. p. 59-60.

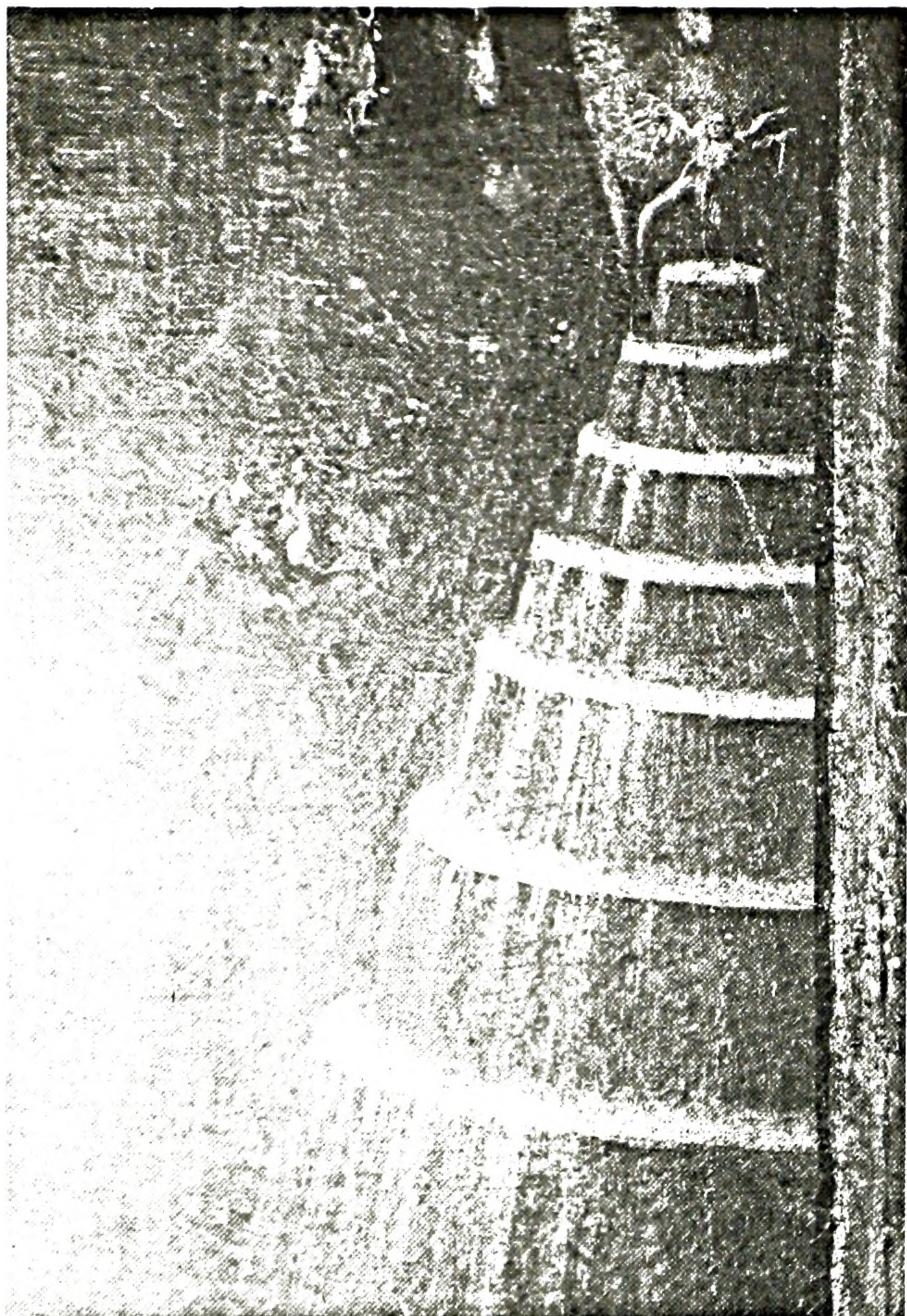


FIGURE 4. Antonio de Torres, *Le Bon Pasteur*, détail (photo : Département d'histoire de l'art, université de Montréal).

saint Joseph représenté dans cette toile, à gauche de la Vierge, possède lui aussi le même type de visage<sup>16</sup>. On sait que le théologien Molanus avait prescrit la représentation d'un saint Joseph protecteur de la Vierge, jeune, fort et vigoureux. Cet enseignement reçut en Espagne un accueil plus que favorable dû, entre autres, à la dévotion que sainte Thérèse vouait à l'époux de Marie. C'est Murillo qui, mieux que nul autre, sut transposer dans d'innombrables œuvres la tendre dévotion des gens de son pays à saint Joseph. Dans un dessin de la Bibliothèque nationale de Madrid, le mari de la Vierge est jeune, aux cheveux noirs et au long visage à la barbe clairsemée (Fig. 8). C'est précisément ce saint Joseph murillesque qui fut adopté par les artistes américains. Dans l'*Épiphanie* de Joliette comme dans la toile du Cuzco (Fig. 6), saint Joseph porte le bâton fleuri condamné par le Concile de Trente, mais pourtant conservé dans *Le Christ couronnant saint Joseph* de Zurbarán du Musée de Séville, ainsi que dans beaucoup d'œuvres andalouses. La peinture hispa-

no-américaine participe, là encore, de la tradition espagnole<sup>17</sup>.

D'un autre côté les oiseaux tropicaux apparaissent dans beaucoup de tableaux réalisés ailleurs qu'au Cuzco. Melchor Pérez Holguin, peintre de Cochabamba en Bolivie, les a souvent représentés, posés sur des branches d'arbres, dans les arrière-plans<sup>18</sup>. Par conséquent, ni la jeunesse de saint Joseph ni la présence d'oiseaux semblent constituer, à elles seules, des raisons suffisantes pour attribuer l'*Épiphanie* du Musée de Joliette à l'école du Cuzco. Un autre élément de ce tableau peut, néanmoins, nous fournir des renseignements d'une toute autre précision. Il s'agit des guilloches ou guillochis qui décorent le pilastre derrière saint Joseph, visibles juste au-dessus de sa tête. Ce motif géométrique, dont l'origine est certainement en rapport avec « le mythe du recommencement éternel<sup>19</sup> » a été utilisé en Espagne islamique depuis les temps les plus reculés. Mais comme beaucoup d'autres structures géométriques simplifiées, les guilloches apparaissent bien entendu dans plusieurs cultures. On retrouve cet ornement dans les façades de deux

<sup>16</sup> Effectivement, le saint Joseph jeune existe dans d'autres centres artistiques du Nouveau Monde : telle toile de José Manuel Gómez, datée de 1778, dans la cathédrale de Comayagua, Honduras (Kelemen, *Baroque*, pl. 145, c.), ou dans la *Fuite en Égypte* de Juan Rodríguez Juárez (1675-1728) du Musée de Querétaro, au Mexique (*Idem*, pl. 142, a.), ou celle de Acero de la Cruz (mort en 1667) à l'église de Nuestra Señora de las Aguas de Bogotá (Comisaria General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, *Arte de los siglos XVII y XVIII en Santa Fé de Bogotá* [Madrid, 1972], n° 36). Voir encore un beau *Saint Joseph et l'Enfant Jésus* d'un anonyme de Potosí (xvii<sup>e</sup> siècle) à la Pinacothèque de San Francisco de La Paz (José de Mesa et Teresa Gisbert, *Pinacoteca de San Francisco, La Paz* [La Paz, 1973], n° 19) et la statue du même thème à l'église de Calamarca (La Paz), du xviii<sup>e</sup> siècle (Mesa et Gisbert, *Escultura virreinal en Bolivia* [La Paz, 1972], p. 163, fig. 181).

<sup>17</sup> Sur le saint Joseph dans la peinture américaine, voir Kelemen, *Baroque*, p. 219 et Castedo, *Cuzco*, p. 53-54. Cet auteur, parlant de la jeunesse du saint dans la peinture du Cuzco au xviii<sup>e</sup> siècle, affirme : « This is still another instance of iconographic reinterpretation of European models known chiefly through imported Flemish engravings. » Plus loin, faisant mention des « few representations of St. Joseph alone with the Christ child » dans la peinture européenne, Castedo affirme que, au Cuzco, ce thème deviendra « un archétype ». Au fait, l'Amérique est dans ce cas moins innovatrice, comme nous l'avons vu.

<sup>18</sup> Je cite trois exemples : un *Saint Antoine de Padoue* et un *Saint Mathieu* à la Casa de la Moneda de Sucre (illustrations dans Mesa et Gisbert, *Museos*, p. 71 et 73), et *La famille de la Vierge* de l'église de la Merci, à Sucre, illustration dans *La iglesia y el patrimonio cultural en Bolivia*, (La Paz, 1969), pl. 48.

<sup>19</sup> Voir Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris, 1969), p. 284.



FIGURE 5. Maître anonyme bolivien, *Adoration des Mages*, xviii<sup>e</sup> siècle. Huile sur toile, 103 × 153 cm. Joliette, Québec, Le Musée d'art de Joliette (photo : Musée d'art de Joliette).



FIGURE 6. École de Cuzco, *Adoration des Mages*, xvii<sup>e</sup> siècle. Collection particulière (photo d'après Castedo, *Cuzco*, n<sup>o</sup> xxviii).



FIGURE 7. Maître anonyme bolivien, *Couronnement de la Vierge*, XVIII<sup>e</sup> siècle. La Paz, Musée national de La Paz (photo d'après Mesa et Gisbert, *Museos*, p. 43).

églises de la *Audiencia de Charcas*<sup>20</sup>, qui comptent parmi les exemples les plus typiques de ce que certains auteurs appellent le « baroque métisse » andin : dans la *Campania de Potosí*, qui date de 1700-1707<sup>21</sup> (Fig. 9), et à Santo Domingo de La Paz, construite vers 1760-1780<sup>22</sup> (Fig. 10). Ici les formes créées par les entrelacs, sont oblongues et très irrégulières. C'est ainsi que se présente le motif de la toile de Joliette. Il m'a été impossible de retrouver ces guilloches au Cuzco, soit dans la décoration architecturale, soit dans des toiles. On peut par conséquent penser que cette *Adoration des Mages* est une œuvre réalisée à l'*Audiencia de Charcas*, au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>23</sup>.

Un autre détail peut encore nous aider à préciser cette attribution. Les Mages sont accompagnés d'un quatrième personnage auquel le peintre a accordé une place tout aussi importante. À première vue, on pourrait supposer qu'il s'agit d'une solution pour réduire la suite armée de la royale ambassade (cf. Fig. 6). Cependant le personnage en question porte les attributs traditionnels d'un saint extrêmement populaire dans



FIGURE 8. Bartolomé Murillo, *Saint Joseph et l'Enfant Jésus*. Sépia. Madrid, Bibliothèque nationale (photo d'après J. Brown, *Murillo and his drawings* [Princeton, 1977], n° 37).

les régions andines, saint Michel, qui se présente ici armé, cuirassé, casqué, portant le bouclier, tout prêt à se porter à la défense de l'Église. Un saint Michel se retrouve à la façade de San Lorenzo de Potosí; il est par ailleurs le person-

20 Le territoire occupé par la Bolivie actuelle était connu par les Espagnols, pendant la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, sous le nom de Haut Pérou. Avec la découverte, en 1545, des extraordinaires gisements d'argent du Cerro Rico de Potosí, la région devint d'une importance capitale pour l'Espagne. Elle fit partie de la vice-royauté du Pérou sous l'*Audiencia de Charcas* (*Charcas* est le premier nom de la ville actuelle de Sucre, capitale historique du pays) à partir de 1559 pour être transférée à la vice-royauté de Rio de la Plata (l'actuelle Argentine) en 1776. *Audiencia de Charcas* désigne ainsi, *grosso modo*, le territoire de la Bolivie actuelle, pendant la période coloniale, jusqu'au dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle.

21 Harold W. Wethey, *Mestizo Architecture in Bolivia*, dans *Art Quarterly*, xiv (1951), p. 288.

22 Les dates de la façade de Santo Domingo m'ont été aimablement communiquées par Madame Teresa Gisbert, en lettre du 28 février 1978. La datation est basée sur des critères d'ordre stylistique, l'œuvre n'étant pas documentée.

23 Teresa Gisbert m'a fait part de son accord au sujet de cette interprétation (lettre citée).



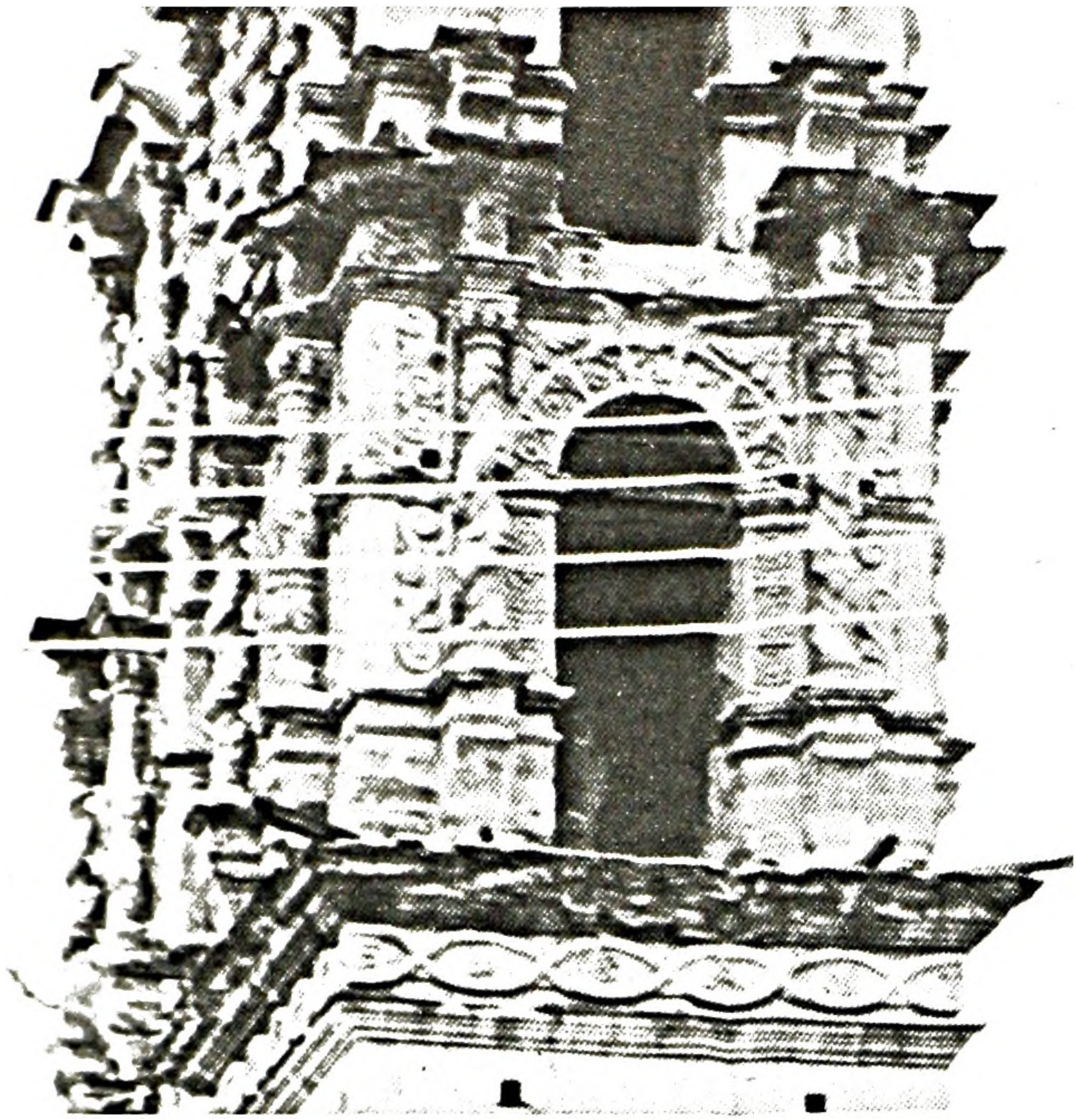


FIGURE 9. La Compañía, Potosí, 1700-1707, détail de la façade (photo de l'auteur).

nage principal de la *diablada*, représentation folklorique bolivienne dans laquelle il sort vainqueur d'une lutte contre le Diable, comme l'a fort pertinemment fait remarquer L. Castedo<sup>24</sup>. Pourquoi le saint Michel se trouve-t-il armé de la sorte, dans une représentation de l'Épiphanie ? Exigence particulière des commanditaires ? C'est fort probable.

Pál Kelemen distingue deux grandes tendances dans la peinture de l'Amérique coloniale espagnole : l'une suivrait la tradition européenne d'aussi près que possible, tandis que l'autre se rapprocherait de l'art populaire (*folk art*)<sup>25</sup>. Des deux toiles du Musée de Joliette que j'ai étudiées ici, il semblerait par conséquent que celle d'Antonio de Torres appartiendrait plutôt à la première tendance, et l'Épiphanie à la deuxième. Mais, au fait, en est-il d'une distinction aussi nette ? Personnellement je crois que, dans ces régions et particulièrement au XVIII<sup>e</sup> siècle, les deux courants tendent à se rapprocher. Nous avons vu que les deux toiles en question partent nécessairement de modèles européens, mais qu'elles s'en éloignent aussitôt en intégrant des éléments locaux. Par là, elles deviennent stylistiquement des œuvres américaines.

Avec la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, c'est le glas qui sonne, en Europe, pour la grande peinture religieuse. Les temps y sont effectivement à

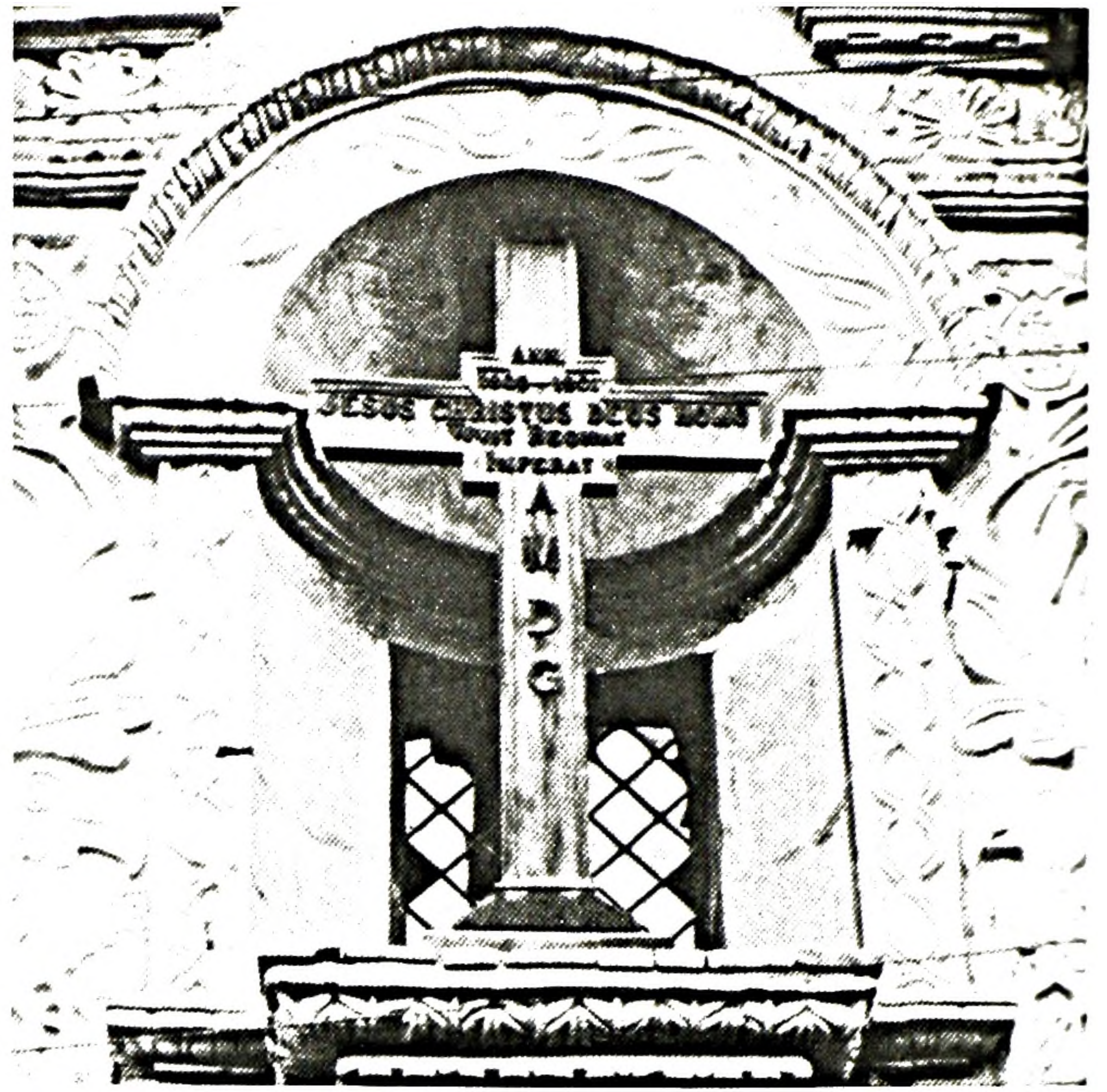


FIGURE 10. Santo Domingo, La Paz, vers 1760-1780, détail de la façade (photo de l'auteur).

d'autres préoccupations, d'autres manières et d'autres thèmes. En Amérique espagnole par contre, l'Église continue sa croisade et pour ce faire, à son escient, elle utilise les artistes et les images. Ainsi certains aspects de l'art de la contre-réforme semblent se continuer au XVIII<sup>e</sup> siècle dans le Nouveau Monde et cet art y gagne un nouveau souffle avec une iconographie souvent somptueusement enrichie. Les toiles du Musée de Joliette en sont des exemples significatifs<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Castedo, *Cuzco*, p. 56. La dévotion aux anges et aux archanges, typique de la contre-réforme, fut extrêmement importante en Espagne. Le saint Michel « victoriosus », foulant Satan à ses pieds, était très populaire dans le sud du pays. Juan de Valdés Leal l'a représenté à cinq reprises et trois autres toiles du même sujet lui ont été attribuées ; cf. Luis de Moura Sobral, *Juan de Valdés Leal (1622-1690)*, thèse de doctorat, université de Louvain (1976), n<sup>os</sup> du catalogue 15, 16, 22, 30, 64 et 263-265. Une fois de plus il faut retourner en Andalousie pour retracer l'origine d'un thème qui deviendra typique en Amérique espagnole. Cf. Kelemen, *Baroque*, p. 214 : « One archangel as the subject of a painting alone was rare in Western Europe; some notable exceptions are representations by Guido Reni and Zurbarán and by Martin de Vos at Cuautitlan, Mexico. » Voir encore : José de Mesa et Teresa Gisbert, *Las series de ángeles en la pintura virreinal*, dans *Revista Areonáutica* (La Paz), XII (1976), n<sup>o</sup> 31, p. 59-66 (je remercie Teresa Gisbert de m'avoir communiqué ce travail).

<sup>25</sup> Kelemen, *Baroque*, p. 198.

<sup>26</sup> Je termine en exprimant le vœu qu'il soit donné à ces toiles le traitement de conservation que leur état lamentable exige à grands cris.