

Nuevo Mundo Mundos Nuevos

Nouveaux mondes mondes nouveaux - Novo Mundo Mundos Novos - New world New worlds

Coloquios | 2014

Peuples et héros. La production artistique des imaginaires américains – Coord. Carmen Bernand et Jacques Poloni-Simard

LAURA MALOSETTI COSTA

Style et fonction des portraits des héros de l'Indépendance en Amérique latine

Estilo y función de los retratos de héroes de la Indépendance en América Latina
[29/01/2014]

Resúmenes

Français Español

Le remplacement d'un ordre symbolique tout entier par un autre, la création d'images et de représentations – porteuses d'idées nouvelles – des chefs révolutionnaires et des nations encore instables sont des questions encore peu considérées par les historiens des guerres de l'Indépendance américaine. Les portraits des héros ont été traditionnellement étudiés dans le cadre étroit des frontières dessinées beaucoup plus tard, en recherchant une « vérité » dans les traits de ces personnages que la construction de récits historiques a identifiés comme les pères fondateurs des nations. La célébration des bicentenaires des processus d'émancipation américaine a été l'occasion d'études comparatives de cette construction, les tensions et la fortune critique de ces images étant encore considérées comme la face visible des idées patriotiques, en particulier dans l'enseignement scolaire (cf. le projet de recherche international : « José Gil de Castro. La culture visuelle et la représentation, de l'Ancien Régime aux républiques d'Amérique du Sud »).

Dans cet article, je propose une analyse de quelques portraits des *Libertadores*, parmi ceux qui ont eu le plus de « succès » au fil du temps. D'une part, comment les traditions, à savoir l'art colonial, le néo-classicisme français et l'iconographie napoléonienne, entre autres, opèrent-elles sur ces portraits et, d'autre part, quelles sont les innovations – introduites par ces portraits – qui modifièrent ces traditions ? Pour ce qui est de la réception de ces images, dans une perspective comparative, j'accorderai une attention toute particulière aux interactions entre le style, la valeur esthétique et la véracité historique attribuées à ces œuvres, pour évaluer la portée de ces portraits en tant que documents iconographiques et pour l'histoire artistique des nations américaines. Quelle a été la place des images, et en particulier des portraits, dans le

déroulement de l'histoire des conflits politiques ?

El reemplazo de todo un orden simbólico por un otro, la creación de imágenes y de representaciones —portadoras de nuevas ideas— de los jefes revolucionarios y de naciones todavía inestables son cuestiones todavía poco estudiadas por los historiadores de las guerras de la Independencia americana. Los retratos de los héroes han sido estudiados tradicionalmente en el marco estrecho de las fronteras que han sido diseñadas mucho más tarde, buscando una “verdad” en los rasgos de estos personajes que la construcción de los relatos históricos identificó como los Padres fundadores de las naciones. La celebración de los bicentenarios de los procesos de la emancipación americana motivó estudios comparativos de esta construcción, siendo las tensiones y la fortuna crítica de estas imágenes todavía considerada como la parte visible de las ideas patrióticas, particularmente en la educación primaria (ver el proyecto de investigación internacional: “José Gil de Castro. La cultura visual y la representación, del Antiguo Régimen a las repúblicas de América del Sur”).

En este artículo, propongo el análisis de algunos retratos de los Libertadores, especialmente los que han tenido mayor “éxito” a lo largo del tiempo. ¿Cómo las tradiciones, es decir el arte colonial, el neoclasicismo francés y la iconografía napoleónica, entre otras, influyeron la realización de esos retratos, y cuáles son las innovaciones (introducidas por esos retratos) que modificaron esas tradiciones? En cuanto a la recepción de esas imágenes, en una perspectiva comparada, me detendré especialmente en las interacciones entre el estilo, el valor estético y la veracidad histórica atribuidos a estas obras, para evaluar el significado de estos retratos en tanto documentos iconográficos y para la historia artística de las naciones americanas. ¿Cuál fue el papel de las imágenes, particularmente de los retratos, en el desarrollo de la historia de los conflictos políticos?

Entradas del índice

Mots clés : Héros, Indépendance, Argentine, San Martín, Uruguay, Artigas, culture visuelle, histoire de l'art, José Gil de Castro

Palabras claves : Héroes, Independencia, Argentina, San Martín, Uruguay, Artigas, cultura visual, historia del arte, José Gil de Castro

Notas del autor

L'auteur remercie Jeannette Bourquin et Verónica Tell pour leur aide à la traduction de cet article.

Texto integral

¹ Les portraits des héros de l'Indépendance surgissent de l'entrecroisement de deux dimensions : l'art et le document. Je voudrais ici approfondir cet entrecroisement, au-delà de sa naturelle et apparente simplicité. Ma recherche concerne certains portraits d'une valeur extraordinaire dans la sphère publique des nations latino-américaines, en tant qu'images incarnant des valeurs et des idées partagées par différents groupes d'opinion et de communautés politiques, sociales et générationnelles.

² Cette dimension des images de l'histoire a été stimulée en Amérique latine par les célébrations des bicentenaires qui commencèrent en 2010 (et se poursuivront pendant au moins une décennie). Dans ce cadre, les questions portant sur la culture visuelle aux temps de la révolution émancipatrice, la construction de l'image des héros et l'histoire matérielle des symboles et emblèmes (perçus habituellement comme d'immuables et « éternels » attributs des nations) ont retrouvé tout leur intérêt, non seulement dans la recherche historique mais aussi dans la création plastique et cinématographique contemporaine. Des films sur José de San Martín, en Argentine, et José Artigas, en Uruguay, par exemple, réalisés à l'occasion des célébrations du bicentenaire des deux nations, reprennent la figure du héros à partir d'une réflexion sur la construction de son image et sa conservation – ou son impossible conservation – dans la mémoire. Le film

argentin *Revolución: el cruce de los Andes* (2010), réalisé par Leandro Ipiña, évoque la guerre révolutionnaire du point de vue d'un vieux soldat oublié de tout le monde. Il est interviewé par un journaliste qui, après avoir écouté son histoire, le photographie pour préserver son image. Le cliché, qui pourrait conserver l'image du vieux patriote, vétéran de la traversée des Andes, n'est qu'une tache brouillée, le vieil homme ayant bougé (illustr. 1). Le film uruguayen, dirigé par César Charlone, *Artigas: La Redota* (2011), raconte l'histoire d'Artigas à partir de la commande de son portrait faite au peintre Juan Manuel Blanes, qui cherche des indices de l'aspect physique du général, bien après sa mort (illustr. 2). Les deux histoires se déroulent à la fin du xixe siècle.

Illustration 1 – Photogramme de *Revolución: el cruce de los Andes* (2010), de Leandro Ipiña.



Illustration 2 – Photogramme d'*Artigas: la Redota* (2011), de César Charlone.



3 Les dernières décennies du xixe siècle ont vu la consolidation de l'idée de nation en Amérique latine, la construction des récits nationaux et la création des musées et des institutions scolaires qui diffusèrent ces récits et les images sur lesquelles ils s'appuyaient. Dès que les récits nationaux commencèrent à se fixer, les panthéons des héros ou « pères fondateurs » des nations latino-américaines furent édifiés. Un nouvel intérêt pour identifier leurs portraits et établir l'image canonique des personnages suscita nombre de recherches et fit l'objet de bien des spéculations. Pendant longtemps, on interrogea les portraits disponibles en quête du référent réel, la personne de chair et d'os qui, autrefois, avait posé (ou non) devant le chevalet du peintre ou l'appareil du photographe, même si la réalité du personnage aurait pu être trouvée d'une façon plus précise et directe dans ses paroles. Un peu comme s'il n'y avait pas d'identification ou d'identité possibles sans l'image d'un visage, même si l'origine de celle-ci et son rapport avec le référent résultent incertains. On désire retrouver une *vérité* dans les traits représentants, et on croit à la possibilité d'atteindre celle-ci ; cette croyance est peut-être le résultat de l'intérêt et de la connaissance profonde que nous avons du visage humain, de l'habileté à lire ou d'imaginer en eux des sentiments, des valeurs et des idées.

4 Il existe en tout portrait une équation de valeurs en proportions différentes : véracité (ou fidélité au modèle), idéalisation, valeur affective. Pensons aussi à sa valeur documentaire : tous nos documents nous identifient précisément avec un portrait. Les agents d'immigration, la police, les employés de banque travaillent toujours en comparant des visages avec des portraits. Même avant l'invention de la photographie le portrait avait cette fonction. Il en était ainsi pour les dynasties princières : les familles nobles, les rois et les empereurs ont été portraiturés dès leur petite enfance. Leurs traits devaient garantir leur appartenance à une lignée, renvoyant à un droit du sang. La célèbre mâchoire des Habsbourg, analysée dans quelques travaux récents, en est un bon exemple¹. D'autre part, les portraits trouvèrent une nouvelle signification avec le développement moderne des études portant sur la physionomie. Elles acquièrent un intérêt renouvelé dès la fin du xviii^e siècle et connurent un large succès en France et en Angleterre dès le début du xixe, après la traduction des écrits de Johann Lavater. L'idée

qu'il était possible de lire l'âme et la psyché d'un individu dans l'aspect de son visage prit de nouvelles inflexions pseudo-scientifiques avec la phrénologie de Franz Joseph Gall, et, quelques décennies plus tard, elles dérivèrent vers la théorie des caractères ataviques et la criminologie de Cesare Lombroso².

5 Mais il est clair que les fonctions des portraits ne s'épuisent pas dans cet aspect documentaire : je voudrais discuter ici leur valeur en tant que support de la mémoire affective, aussi bien d'un point de vue positif que négatif, débouchant sur une idéalisation ou une déformation caricaturale. Et, plus précisément : la faculté de quelques portraits d'incarner une idée politique et de cristalliser le sentiment d'appartenance à une communauté identifiée comme patrie, nation ou république. Ces trois aspects sont étroitement entrelacés, mais l'équation entre eux se présente à chaque fois différemment.

6 J'exposerai ici deux cas différents de portraits de héros et leur fortune critique, diffusion et réception, en vue d'une réflexion comparée sur l'usage public des portraits en Argentine et en Uruguay. Le but est de reconsiderer la question de la véracité et de la ressemblance (question qui obséda et obsède les iconographes : quelle est la « vraie effigie » des héros ?), afin de reconsiderer la place des portraits dans la construction d'identités collectives et leur rôle dans les processus d'identifications collectives.

En Argentine : José de San Martín

7 Le premier cas est celui de José de San Martín. Cette étude a été réalisée dans le cadre des recherches sur la construction et les fonctions des portraits pendant les guerres d'émancipation latino-américaines³.

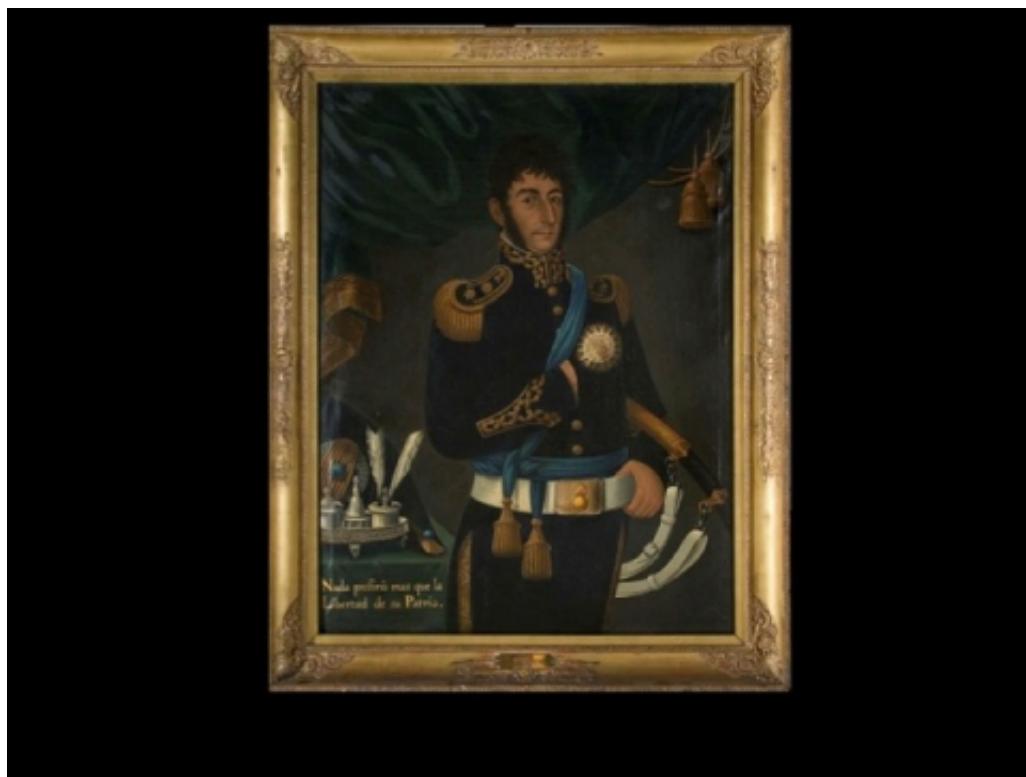
8 L'enquête porte sur la culture visuelle d'une époque au cours de laquelle le continent était en guerre et où rien n'était encore joué ; une période marquée par l'instabilité, la précarité et de profonds bouleversements. Nous abordons ces portraits des héros des guerres de l'Indépendance et leurs supports matériels par une étude minutieuse, en les dénaturalisant, et en nous interrogeant sur l'origine et la fonction des images et des symboles qui semblent immuables et éternels : les portraits proprement dits (tableaux, gravures, bustes, statues, médailles...), mais aussi les drapeaux et les écussons, les uniformes (y compris les boucles, boutons et jarretières), les monnaies, les sceaux. Ils sont les supports d'une culture visuelle qui fut décisive au moment de produire des consensus et de susciter des loyautés politiques, dans un processus de subversion et de substitution d'un système symbolique par un autre⁴. Au cours de cette période, l'émancipation fut pensée comme une cause continentale, alors que les frontières des nations actuelles n'avaient pas encore été dessinées. La formation même de l'équipe de chercheurs tend à récupérer cette dimension régionale du premier moment des guerres de l'Indépendance.

9 Le projet est centré sur la figure d'un peintre mulâtre péruvien : José Gil de Castro (1785-1837), dont les œuvres sont dispersées dans différents pays, dans le but d'en établir le catalogue raisonné et d'aboutir à une exposition itinérante⁵. La reconstruction de la biographie d'un artisan mulâtre, formé dans les ateliers coloniaux de Lima, est une tâche difficile. Gil de Castro est arrivé au Chili entre 1813 ou 1814 et il est probable qu'il était alors membre des milices envoyées depuis Lima pour combattre l'insurrection conduite par les frères Carrera, appelée Patria vieja. Il s'établit à Santiago et fut le portraitiste des fonctionnaires coloniaux, des dames, gentilshommes et enfants de la bonne société locale, tout en continuant à peindre des tableaux religieux. À partir de gravures arrivées depuis l'Espagne pour soutenir la dévotion et la loyauté au roi après

l'invasion napoléonienne, nous pouvons dire que Gil de Castro a peint plusieurs portraits de Ferdinand VII. L'un d'eux, daté de 1815, se trouve au Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, à Lima.

¹⁰ En 1817, quand José de San Martín traversa la cordillère avec l'armée des Andes et après la victoire de Chacabuco, Gil de Castro changea de parti et s'enrôla dans l'armée libératrice en tant que « cosmographe et proto-antigraphiste ». Il peignit alors les premiers portraits de José de San Martín (les seuls pour lesquels il posa en Amérique), de O'Higgins et de tout l'État-major de l'armée. On conserve à Buenos Aires vingt-neuf tableaux d'officiers de l'armée des Andes (dont quatre, presque identiques, de San Martín). La plupart d'entre eux furent donnés au Museo Histórico Nacional par des descendants de ces soldats de l'indépendance, qui les avaient envoyés à leurs familles ou les avaient rapportés à la fin des campagnes au Chili et au Pérou. Cependant, en Argentine, Gil de Castro est un parfait inconnu, dont ont fait à peine mention dans les histoires de l'art national. Cette omission tient sûrement au fait que le peintre n'a jamais travaillé à Buenos Aires. Mais elle s'explique sans doute aussi par le style de ses portraits, qui ne satisfaisaient pas les historiens et les critiques d'art de la fin du xixe siècle. Ils furent considérés maladroits, trop semblables les uns les autres, et représentatifs d'une esthétique coloniale tardive, alors passée de mode (illust. 3).

Illustration 3 - José Gil de Castro, *José de San Martín*, 1818.



Huile sur toile, 111,5 x 83,5 cm, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

(photo : Gustavo Lowry)

¹¹ Quelles fonctions eurent ces portraits ? Ils en remplirent plusieurs : quelques-uns (ceux de San Martín et de Bolívar) furent exhibés lors des fêtes publiques, portés en procesión, firent l'objet d'hommages et de vénération, occupant la place jusqu'alors réservée par la figure du roi. D'autres furent commandés par des officiers qui, dans la crainte de ne pas rentrer vivants, les envoyèrent dédicacés à leurs familles, ayant donc un usage plus privé.

¹² On sait que le roi d'Espagne n'est jamais venu en Amérique. Sa présence était signalée par son portrait et l'enseigne royale, symboles de son pouvoir, ainsi que par les images

qui circulaient sous la forme de peintures, monnaies et gravures. Les portraits étaient la présence visible du roi dans ses colonies, élevés sur le trône de façon solennelle lors des fêtes religieuses et des cérémonies publiques. Son pouvoir était également manifesté par l'enseigne royale, un objet unique que le porte-étendard faisait défiler au cours de ces occasions solennelles et qui fut ensuite remplacée par les drapeaux des nouvelles nations⁶.

13 En juin 2009, nous avons examiné à Santiago un tableau du patriote chilien Francisco Calderón Zumelzu, signé et daté par Gil de Castro en 1821. À l'arrière de la toile il y avait une deuxième signature de Gil, datant de 1816, à moitié cachée par un pigment foncé. Nous avons pu observer aussi qu'aux bords de la toile il y avait d'autres couleurs, ce qui indiquait qu'il y avait probablement une peinture préalable recouverte. Les études radiographiques réalisées ont révélé que sous le portrait de Calderón il y avait un portrait de Ferdinand VII, presque identique (bien que l'image fût inversée) à celui conservé à Lima (illus. 4)⁷.

Illustration 4 - José Gil de Castro, *Fernando VII*, Santiago, 1815.



Huile sur toile, 122,5 x 97 cm, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, en dépôt au Museo de la Nación, Lima.

(photo : Daniel Gianonni)

14 Il n'est pas étonnant qu'en ces temps de guerre les toiles aient été réutilisées pour peindre d'autres portraits, en raison de l'urgence, de la pénurie des ressources et des échanges commerciaux réduits. Mais le fait de recouvrir l'image du roi ne peut pas ne pas avoir une signification politique. L'indépendance connaît des actes d'iconoclasme, et les portraits de Ferdinand VII qui avaient profusément circulé dans les derniers temps de la colonie furent détruits. Le portrait royal qui se trouve sous celui de Calderón Zumelzu est l'un des rares exemplaires que l'on connaisse. Cette œuvre nous permet d'imaginer cette période de grands et violents bouleversements et de voir la substitution symbolique que connurent les formes du pouvoir, comme si le passage d'un système à un autre était inscrit dans la toile.

15 Dépouillé de ses implications sacrées liées à la royauté, on remarquera une certaine

continuité quant aux usages que les chefs de l'émancipation ont fait des portraits, suivant en cela la pratique de l'exhibition et de la vénération de l'image du roi dans les villes américaines. On dispose de témoignages prouvant que durant les fêtes célébrant les premières victoires de l'armée des Andes à Santiago, le portrait de San Martín occupait une place d'honneur. Nous avons également retrouvé des preuves de châtiment symbolique sur un portrait de San Martín, transporté à Buenos Aires depuis le Chili. Ce tableau, dont seul un fragment est conservé, a été appelé *El degollado* (L'égorgé). Les études radiographiques ont révélé des dommages importants dans sa structure, probablement causés par des partisans des frères Carrera, leaders de la Patria vieja exécutés par O'Higgins pour leur complicité avec San Martín.

¹⁶ Celui qui porta le plus de soin à l'usage de son portrait à des fins symboliques et de célébration fut sans doute Simón Bolívar. Il existe une vaste bibliographie à ce sujet. Gil de Castro ne fut pas son seul portraitiste, mais nous avons pu localiser au moins cinq œuvres de sa main, ainsi que des bustes (portant une moustache) à Lima, Buenos Aires et Caracas. À part ceux-là, Gil de Castro réalisa à Lima le tableau qui satisfit le plus Bolívar, un grand portrait en pied, que Bolívar fit immédiatement copier par Gil lui-même, pour le faire envoyer à Caracas. Il fit en outre expédier la première version à Londres, afin d'en faire réaliser des gravures pouvant être largement diffusées⁸.

¹⁷ Le portrait en pied arriva à Caracas le 24 juillet 1826, jour de son anniversaire. Bolívar le fit porter par Antonio Leocadio Guzmán à sa sœur María Antonia : « Monsieur Guzmán te remettra un portrait de moi, lui écrivit-il ; Guzmán te racontera mille choses sur moi. » Il lui donna l'instruction d'accrocher le tableau dans son salon, dans le but d'obtenir des adhésions et soutiens en vue de son imminent retour au Venezuela⁹. Le portrait devait produire un effet de redoublement de sa présence : il serait un symbole visible de son pouvoir, comme l'avaient été ceux du roi d'Espagne (illustr. 5).

Illustration 5 - José Gil de Castro, *Simón Bolívar*, Lima, 1825.



Huile sur toile, 210 x 135 cm, Salón Elíptico del Congreso Nacional, Caracas, Venezuela.

¹⁸ Durant les dernières années de son mandat, le président vénézuélien Hugo Chávez a

été obsédé par la « vraie » figure de Bolívar, qu'il a cherché à retrouver par des moyens scientifiques modernes. Ainsi a-t-il fait exhumer le cadavre et lui a fait subir des analyses d'ADN. Le visage, censé avoir été reconstruit en trois dimensions par des moyens digitaux à partir de son crâne est, en fait, clairement inspiré par le portrait de Gil de Castro, comme l'a montré Roldán Esteva Grillet dans un texte récent¹⁰. Cet épisode macabre semble confirmer que, parmi tous les portraits disponibles de Simón Bolívar, celui de Gil de Castro conserve encore aujourd'hui son extraordinaire pouvoir d'évocation, et que malgré les efforts pseudos-scientifiques pour obtenir une nouvelle image, plus « vraie », cette peinture reste insurpassable pour visualiser la figure du héros.

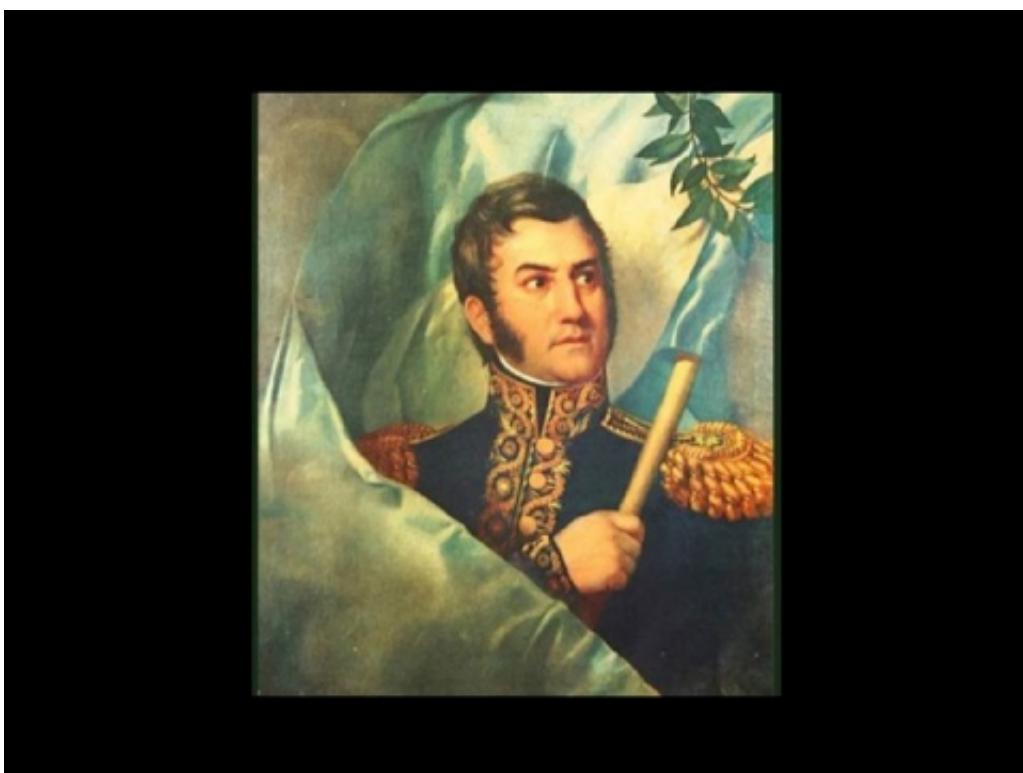
¹⁹ Quant à José de San Martín et l'Argentine, les portraits que Gil de Castro fit de lui n'ont pas eu une fortune critique équivalente. Bien que ce fût la seule fois durant ses années de campagne en Amérique que San Martín posa pour un portrait, il y eut deux autres représentations qui déplacèrent complètement l'image de Gil de Castro, quelque peu tardo-coloniale, dans un style qui le rapprochait de l'image guindée des vice-rois. À la différence des autres chefs de l'émancipation, San Martín parvint à avoir son portrait au daguerréotype, lors de sa vieillesse à Paris. Cependant, cette image, malgré son évidente « vérité » quant aux traits du héros, fut réalisée quand il était âgé ; elle était donc incompatible avec le souvenir du guerrier qui avait conduit son armée à travers les Andes (illustr. 6). Elle circula cependant abondamment, et servit à illustrer des timbres commémoratifs et des billets de banque. Mais elle ne fut pas l'image la plus reprise dans les manuels scolaires. Ce rôle fut occupé par un portrait anonyme de mauvaise qualité réalisé à Bruxelles (attribué à la professeure de dessin de sa fille Merceditas), qui montre San Martín comme un héros néoclassique ; il est presque une citation du Bonaparte au pont Arcole, d'Antoine-Jean Gros. Le regard fixe est dirigé vers le haut, au-delà du spectateur, dans une posture cherchant à évoquer les idéaux héroïques (illustr. 7)¹¹.

Illustration 6 - General José de San Martín, Paris, 1848.



Gral. José de San Martín. Daguerrotipo, París 1848, 12 x 10 cm. MHN

Daguerréotype, 12 x 10 cm, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

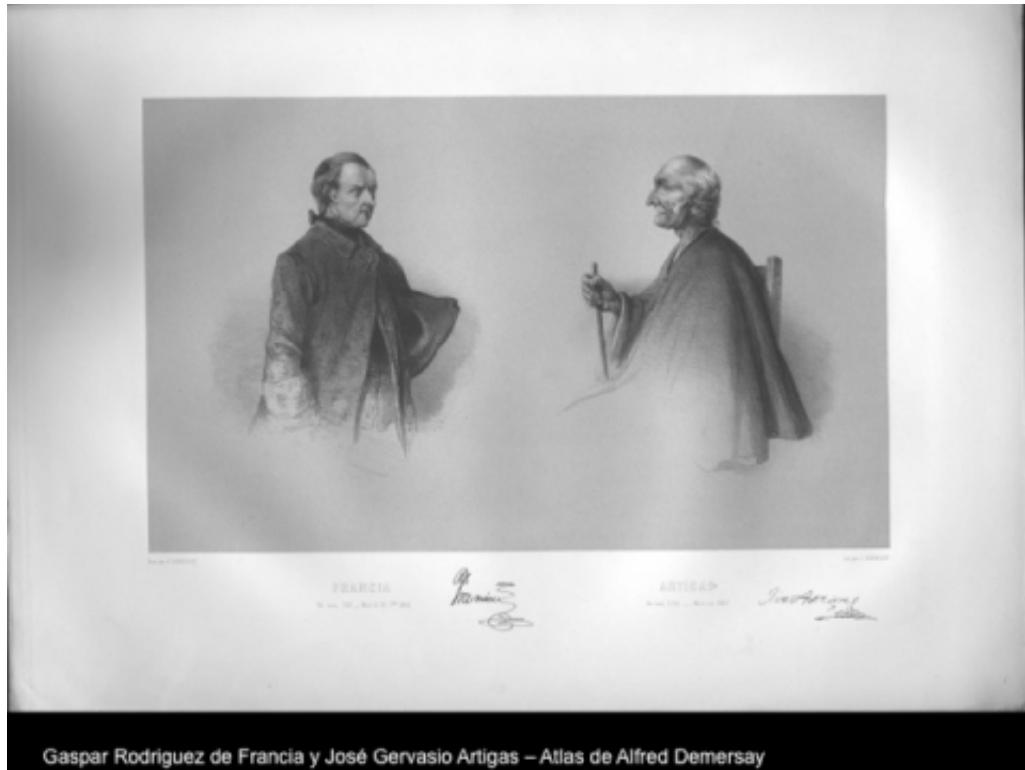
Illustration 7 - Anonyme, *José de San Martín, ca 1829.*

Huile sur toile, 73 x 65 cm, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

En Uruguay : José Gervasio Artigas

20 Le deuxième cas que je veux considérer est celui de José Gervasio Artigas, héros national de l'Uruguay. D'après l'historiographie argentine et les premiers travaux historiques uruguayens, il s'agissait d'un « caudillo » barbare et à l'écart de la marche vers la civilisation. Il ne fut qu'assez tardivement identifié comme héros nacional et « père de la patrie » en Uruguay. Dès lors, il fut l'un des héros américains dont le portrait a été l'objet du plus grand nombre de discussions et de débats. La vérité dans le cas d'Artigas semble inaccessible, car il ne fut portraituré qu'une fois âgé de plus de 80 ans, dans des conditions qui rendent difficile d'imaginer ses traits de jeunesse. Défait en 1815 et sans alliés politiques, Artigas se réfugia au Paraguay jusqu'à sa mort en 1850. Il y vécut isolé, quasiment prisonnier de son ancien ennemi, Gaspar Rodríguez de Francia, le dictateur du Paraguay à qui il avait demandé l'asile politique. Après la mort de Francia, Artigas resta au Paraguay sous les gouvernements d'Antonio et de Francisco Solano López. C'est là que le trouva, peu avant sa mort, le naturaliste français Alfred Demersay, qui suivait la trace d'Aimé Bompland, retenu par Rodríguez de Francia au Paraguay. La gravure publiée par Alfred Demersay dans son *Histoire physique, économique et politique du Paraguay*, publiée à Paris entre 1860 et 1864, résulta problématique, non seulement à cause des atteintes de l'âge du modèle, mais aussi en raison des intentions explicites de l'auteur, qui n'hésita pas à qualifier Artigas de « chef de bandits de grands chemins de la plus formidable espèce », qui s'était lancé en politique seulement pour justifier ses « brigandages » et ses cruels agissements (illustr. 8).

Illustration 8 - Alfred Demersay, *Francia et Artigas.*

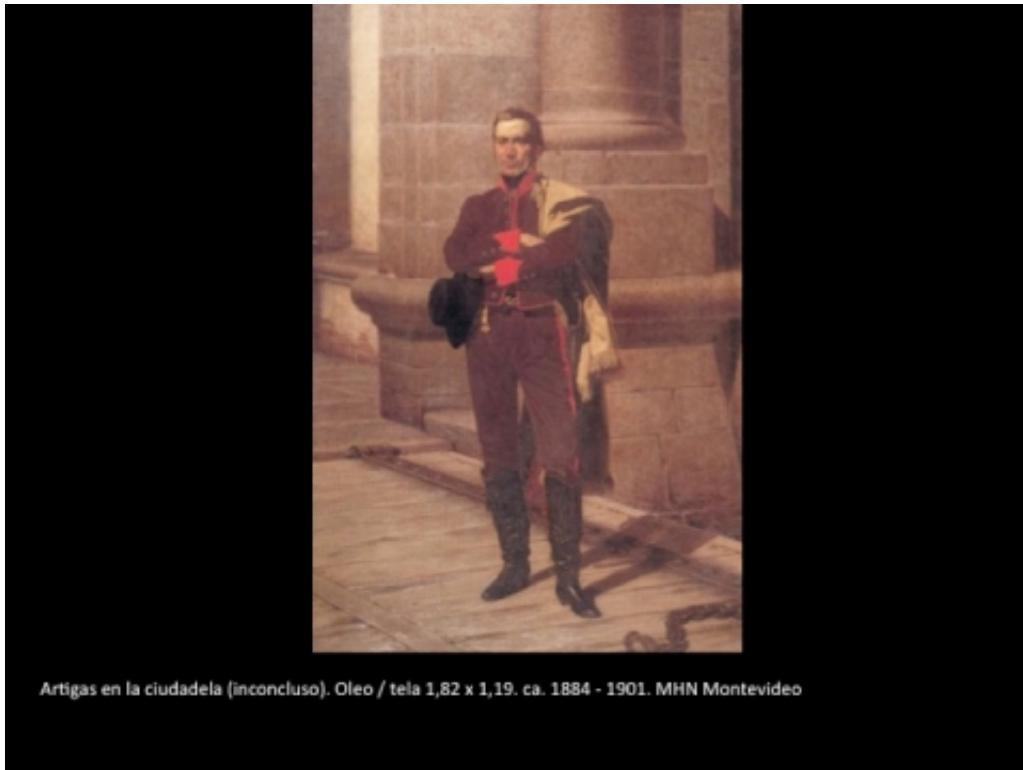


Gaspar Rodriguez de Francia y José Gervasio Artigas – Atlas de Alfred Demersay

Gravure, in Id., *Histoire physique, économique et politique du Paraguay et des établissements jésuites*, Paris, Hachette, 1860-1864, Atlas.

21 Lorsque vers 1860 on commença à revendiquer la figure d'Artigas en Uruguay, on chercha à en fixer l'image à partir du seul portrait disponible – le dessin de Demarsay –, en le rajeunissant. Pourtant, le portrait d'Artigas le plus diffusé – et que tout Uruguayan reconnaît comme le sien – fut réalisé par Juan Manuel Blanes vers la fin de sa vie. Commencé probablement en 1884, lorsque le peintre en reçut la commande par le Sénat national, le tableau est connu sous le nom *d'Artigas en la puerta de la Ciudadela* (illustr. 9). Bien que les premières esquisses de Blanes cherchaient encore à « rajeunir » le dessin de Demarsay, l'artiste changea de voie et opta pour une représentation différente, afin d'incarner la figure de son héros. Le résultat n'a pas dû le satisfaire, puisque Blanes n'a jamais considéré le tableau achevé et qu'il ne l'a jamais exposé. Ce n'est qu'en 1908, sept ans après la mort de l'artiste, quand ses descendants eurent transporté le fonds de son atelier de Florence à Montevideo, qu'on eut l'occasion de voir ce portrait. Ce fut une surprise pour le public de se trouver en face d'un « nouvel » Artigas. Les journaux se firent l'écho de l'enthousiasme du public, mais aussi des réserves des connaisseurs quant aux mérites artistiques de l'œuvre. Même José Fernández Saldaña, pourtant admirateur et premier biographe du peintre Blanes, comptait parmi ceux-ci. Fernández Saldaña était alors sous-directeur des Archives nationales et du Musée historique national, et c'est lui qui fit entrer les œuvres de Blanes que la famille avait offertes au musée en 1908. Dans un premier moment, il déconseilla l'achat du tableau, qui avait été prêté au musée en 1912, peu après sa fondation. Il ne fut acquis qu'en 1925, à un prix considérablement inférieur à celui que les héritiers de Blanes escomptaient en obtenir¹².

Illustration 9 - Juan Manuel Blanes, *Artigas en la puerta de la Ciudadela*, ca 1884.



Huile sur toile, 182 x 119 cm, Museo Histórico Nacional, en dépôt à la Casa de Gobierno, Montevideo, Uruguay.

22 Plusieurs journaux de Montevideo participèrent à la discussion concernant l'*Artigas*. Mais étrangement ce fut *La Razón* (le journal dirigé para Samuel Blixen, du Parti blanc) qui orchestra la polémique. En 1908, persistait encore la logique factieuse des partis : contre tous les efforts entrepris depuis les dernières décennies du xixe siècle pour transformer Artigas en héros national et en faire un symbole d'unité, le Parti blanc cherchait encore à le revendiquer comme lui appartenant en progrès (illustr. 10).

Illustration 10 - « El general Artigas », *La Razón* (Montevideo), 8 avril 1908, p. 2.



23 Après avoir été reproduit sur toutes sortes de supports – des gravures ornèrent les bureaux des bâtiments publics, les salles de classe, etc. –, le tableau de Blanes inaugura une nouvelle série de portraits d'Artigas, jeune et debout. La série comprend le tableau de Luis Queirolo Repetto, de 1915 (à l'Association uruguayenne de football), l'*Artigas, capitaine des Blandengues* (soldats de cavalerie), de Miguel Benzo en 1921 (Junta Departamental de Montevideo), celui de Juan Peluffo, de 1931, pour le Palacio Legislativo del Uruguay. En dernier lieu, en 1941, José Luis Zorrilla de San Martín entreprit un « étude chronographique » prétendument scientifique à partir du dessin de Demersay, pour le monument qu'il réalisa cette année-là. Il est possible de reconnaître dans ce portrait la dette de son auteur à l'égard du modèle de Juan Manuel Blanes.

24 L'histoire postérieure de l'*Artigas* de Blanes, la place de cette représentation qui fut reproduite sous forme de posters, de pochettes de disques, de réclames et d'œuvres graphiques, quand le Frente Amplio aussi bien que le Mouvement de Libération Nationale (Tupamaros) se réclamèrent de l'artiguisme et cherchèrent à récupérer la figure d'Artigas pendant les années 70, apparaît comme une voie intéressante pour continuer la quête de l'efficacité du tableau de Blanes pour incarner de nouvelles identifications politiques et mettre en lumière ses resignifications symboliques (illustr. 11).

25 Il ne semble pas qu'il y ait de formules générales qui permettent d'expliquer la persistance de certaines images dans la mémoire de très larges communautés au fil du temps. On a beaucoup simplifié la question en associant cette persistance à la fonctionnalité de l'image par rapport au pouvoir. S'il ne fait aucun doute qu'il s'agit d'une question de pouvoir, de quel pouvoir s'agit-il ? Il faut penser tout d'abord à celui des images elles-mêmes : pouvoir de persuasion, de provoquer des émotions, de s'associer librement à des systèmes sémantiques complexes, de soutenir des formes de pouvoir diverses, mais aussi d'y résister.

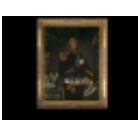
Illustration 11

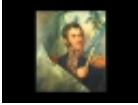


Notas

- 1 Bodart, Diane H., *Pouvoirs du Portrait sous les Habsbourg de l'Espagne*, Paris, INHA, 2011.
 - 2 Penhos, Marta N., « Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX », in *Arte y Antropología en la Argentina*, Buenos Aires, FIAAR, 2005, p. 15-64.
 - 3 Projet de recherche internaitonal (2008-2012) dirigé par Natalia Majluf, directrice du Museo de Arte de Lima, et financé par la J. Paul Getty Foundation.
 - 4 Cf. *El Exodus Mexicano. Los héroes en la mira del arte*, Mexico, Museo Nacional de Arte, 2010, contributions de Jaime Cuadriello, Fausto Ramirez, etc. Au Pérou : Majluf, Natalia, « Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú 1820-1825 », in *Visión y símbolos. Del virreynato criollo a la república peruana*, Lima, Banco de Crédito, 2006, p. 203-241.
 - 5 Outre le relevé des œuvres et la recherche documentaire, l'enquête comprend leur analyse technique (radiographique, reflétographique, chimique), qui se réalise à l'atelier IIPC-TAREA, de la UNSAM, avec la collaboration du Centre national de conservation et restauration du Chili. Voir Majluf, Natalia (éd.), *Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el Proyecto José Gil de Castro*, Lima, MALI, 2012.
 - 6 Cf. Majluf, N., « Los fabricantes de emblemas... », art. cit. ; voir aussi Lomné, Georges, « Del retrato del Rey al mito del Libertador: la mutación imaginaria del Padre de la Patria (Quito y Bogotá, 1789-1830) », *Coloquio Cultura visual y revolución: Hispanoamérica 1808-1830*, Lima, MALI, 2010 (à paraître).
 - 7 Cf. Majluf, N. (éd.), *Más allá de la imagen...*, op. cit.
 - 8 Cf. Boulton, Alfredo, *Los retratos de Bolívar*, Caracas, Macanao, 1982 ; Esteva Grillet, Roldán, « Iconografía europeo-americana de Bolívar », *Studii Latinoamericaniani* (Udine), n° 2, « Nazioni e identità plurime », 2006, p. 161-188.
 - 9 Ce portrait se trouve aujourd'hui dans le salon elliptique du Palacio Federal Legislativo de Caracas, et domine toute la galerie de portraits des héros de l'indépendance nationale.
 - 10 Esteva Grillet, Roldán, « El Bolívar de Madame Tussauds », *Tal Cual* (Caracas), 19 août 2012,
- <http://dossier33.com/2012/08/roldan-esteva-grillet-el-bolivar-de-madame-toussards/>
- 11 Pour une première approximation à cette question, voir Malosetti Costa, Laura, « ¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia », *Crítica Cultural* (UNISUL, Florianópolis), vol. 4, n° 2, 2009. p. 111-123.
 - 12 Malosetti Costa, Laura, "Artigas: palabra e imagen en la construcción del héroe », in Islas, Ariadna (éd.), *Un simple ciudadano: José Artigas*, Montevideo, Museo Histórico Nacional (à paraître).

Índice de ilustraciones

	Título Illustration 1 – Photogramme de <i>Revolución: el cruce de los Andes</i> (2010), de Leandro Ipiña.
	URL http://nuevomundo.revues.org/docannexe/image/66196/img-1.jpg
	Ficheros image/jpeg, 44k
	Título Illustration 2 – Photogramme d' <i>Artigas: la Redota</i> (2011), de César Charlone.
	URL http://nuevomundo.revues.org/docannexe/image/66196/img-2.jpg
	Ficheros image/jpeg, 48k
	Título Illustration 3 - José Gil de Castro, <i>José de San Martín</i> , 1818.
	Leyenda Huile sur toile, 111,5 x 83,5 cm, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.
	Créditos (photo : Gustavo Lowry)
	URL http://nuevomundo.revues.org/docannexe/image/66196/img-3.jpg

	Ficheros	image/jpeg, 56k
	Título	Illustration 4 - José Gil de Castro, <i>Fernando VII</i> , Santiago, 1815.
	Leyenda	Huile sur toile, 122,5 x 97 cm, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, en dépôt au Museo de la Nación, Lima.
	Créditos	(photo : Daniel Gianonni)
	URL	http://nuevomundo.revues.org/docannexe/image/66196/img-4.jpg
	Ficheros	image/jpeg, 72k
	Título	Illustration 5 - José Gil de Castro, <i>Simón Bolívar</i> , Lima, 1825.
	Leyenda	Huile sur toile, 210 x 135 cm, Salón Elíptico del Congreso Nacional, Caracas, Venezuela.
	URL	http://nuevomundo.revues.org/docannexe/image/66196/img-5.jpg
	Ficheros	image/jpeg, 48k
	Título	Illustration 6 - <i>General José de San Martín</i> , Paris, 1848.
	Leyenda	Daguerrotype, 12 x 10 cm, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.
	URL	http://nuevomundo.revues.org/docannexe/image/66196/img-6.jpg
	Ficheros	image/jpeg, 52k
	Título	Illustration 7 - Anonyme, <i>José de San Martín</i> , ca 1829.
	Leyenda	Huile sur toile, 73 x 65 cm, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.
	URL	http://nuevomundo.revues.org/docannexe/image/66196/img-7.jpg
	Ficheros	image/jpeg, 52k
	Título	Illustration 8 - Alfred Demersay, <i>Francia et Artigas</i> .
	Leyenda	Gravure, in Id., <i>Histoire physique, économique et politique du Paraguay et des établissements jésuites</i> , Paris, Hachette, 1860-1864, Atlas.
	URL	http://nuevomundo.revues.org/docannexe/image/66196/img-8.jpg
	Ficheros	image/jpeg, 56k
	Título	Illustration 9 - Juan Manuel Blanes, <i>Artigas en la puerta de la Ciudadela</i> , ca 1884.
	Leyenda	Huile sur toile, 182 x 119 cm, Museo Histórico Nacional, en dépôt à la Casa de Gobierno, Montevideo, Uruguay.
	URL	http://nuevomundo.revues.org/docannexe/image/66196/img-9.jpg
	Ficheros	image/jpeg, 44k
	Título	Illustration 10 - « El general Artigas », <i>La Razón</i> (Montevideo), 8 avril 1908, p. 2.
	URL	http://nuevomundo.revues.org/docannexe/image/66196/img-10.jpg
	Ficheros	image/jpeg, 80k
	Título	Illustration 11
	URL	http://nuevomundo.revues.org/docannexe/image/66196/img-11.jpg
	Ficheros	image/jpeg, 108k

Para citar este artículo

Referencia electrónica

Laura Malosetti Costa, « Style et fonction des portraits des héros de l'Indépendance en Amérique latine », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Coloquios, Puesto en línea el 29 enero 2014, consultado el 09 febrero 2014. URL : <http://nuevomundo.revues.org/66196> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.66196

Autor

Laura Malosetti Costa
CONICET/UNSAM

Derechos de autor

© Tous droits réservés