

L'art dans la conjoncture impériale : espaces, usages et revendications. Amérique hispanique, milieux du XIX^e siècle.

Matias Sanchez Barberan
mibarberan@hotmail.com
EHESS-Mondes Américains

Introduction

Plus que la décennie précédente, les années 1860 sont celles de nombreuses tensions entre les Amériques et l'Europe¹. La Guerre de Sécession est pour les puissances européennes l'occasion d'intégrer l'Amérique hispanique dans l'horizon impérial sans crainte d'une réponse effective des États-Unis. Pour le Second Empire, le rapprochement se fait via le Mexique. L'expédition du Mexique (1862-1867) prolonge l'affirmation internationale de l'Empire, déjà redoré en Crimée. Le Traité de Londres (31 octobre 1861) lui donne un cadre tri-national, permettant de dissimuler dans un premier moment les intentions françaises plus profondes². Pour la couronne espagnole, le rapprochement se fait moins grâce au Mexique qu'à l'annexion de la République Dominicaine et la guerre avec les républiques sud-pacifiques. Il a lieu dans un cadre de renforcement impérial, connue d'ordinaire sous le terme de « politique de prestige »³. Elle se traduit dans la prolifération de guerres portant sur des intérêts divers : à Santo Domingo, au Mexique, en Cochinchine et au Pacifique-Sud⁴. Du côté hispano-américain, ces interventions donnent lieu à un vaste mouvement de défense de la République. L'émergence de nombreuses sociétés républicaines, la fondation de journaux et les interpellations au pouvoir mettent en phase ce mouvement avec cette conjoncture impériale. Ils renforcent en outre la profonde dimension idéologique de ces conflits, qui les transforme en objet de débat politique, voire en propagande.

¹ Guillermo Palacios et Erika Pani (coords.), *El poder y la sangre. Guerra, Estado y nación en la década de 1860*, Mexico, El Colegio de México, 2014 ; Shawcross, *France, Mexico..., op. cit.* Nous n'avons pas pu consulter le travail de Don H. Doyle (éd.), *American Civil Wars. The United States, Latin America, Europe, and the Crisis of the 1860 s*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2017.

² Francis Démier, *La France au XIX^e siècle, 1814-1914*, Paris, Seuil, 2000, p. 274-276 ; Todd, « Transnational Projects of Empire in France, c. 1815- c. 1870 », *Modern Intellectual History*, v. 12, n°2, 2015, p. 265-293.

³ Sur ce débat, voir, Alda Blanco, *Cultura y conciencia imperial en la España del siglo XIX*, Valence, Publicacions de la Universitat de València, 2012, p. 15-30.

⁴ Sur les détails de l'expédition espagnole, voir, Leoncio López-Ocón, « La comisión científica del Pacífico: de la ciencia imperial a la ciencia federativa », *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines*, v. 38, 2003, p. 479-515.

Cet article analyse la valeur de ce moment républicain à partir de ses expressions artistiques dans le Pacifique-Sud, plus précisément au Pérou et au Chili. L'hypothèse défendue ici est que l'irruption de la guerre entraîne une appropriation artistique diverse des enjeux atlantiques. Nous montrerons les mécanismes destinés à faire du conflit armé une guerre d'opinion, dans le but d'attirer le plus grand nombre. En portant le regard sur ce que Corinne Legroy appelle « ce continent oublié de la littérature de célébration⁵ », nous soulignerons l'importance accordée aux arts de la parole dans les cérémonies politiques en particulier au chant et à la poésie. Le tableau *L'Union Américaine* (1864, 173 x 263 cm.), du péruvien Francisco Lazo sera par la suite l'occasion de tenter une interprétation des revendications politiques internes aux républiques hispano-américaines.

Des expressions artistiques et des appropriations politiques divergentes ?

L'art, nous le rappelle Corinne Legroy, est indissociable des pratiques du pouvoir⁶. Il accompagne les enjeux politiques, comme le montre dans l'Amérique hispanique la quête d'une littérature nationale⁷. Les expressions politiques se servant de l'art jouent sur les formes les plus conventionnelles. Pourtant, on aurait tôt de regretter ce manque d'inventivité. Qu'il s'agisse du catholicisme ou des rituels typiquement civiques, la littérature a déjà montré à quel point les vieilles formes peuvent catalyser les ruptures les plus abruptes⁸.

Pour ce qui est de l'art de la parole, la politisation de la sensibilité lyrique tend à délégitimer les œuvres qui s'éloignent des désirs patriotiques. Lors d'une soirée au théâtre de Lima, en 1862, la critique fait remarquer l'inconformité de la pièce aux attentes du moment, centrées sur la lutte des républicains mexicains :

⁵ Corinne Legroy, *L'enthousiasme désenchanté. Éloge du pouvoir sous la Restauration*, Paris, Société des études robespierristes, 2010, p. 10. Voir aussi, Philippe Darriulat, *La Muse du peuple. Chansons politiques et sociale en France 1815-1871*, Rennes, PUR, 2010.

⁶ Corinne Legroy, « Littérature et politique au XIX^e siècle », http://www.ahcesr.fr/index_option_com_content_task_view_id_332_Itemid_36.html (consulté le 5 octobre 2019). Voir aussi, Darriulat, *La Muse...*, *op. cit.*, p. 11.

⁷ Sánchez, *Nueva Historia...*, *op. cit.* ; Subercaseaux, *Historia de las ideas...*, *op. cit.* ; Pérez Garay, *Liberalismo Criollo...*, *op. cit.*

⁸ Valenzuela, *Fiesta, rito y política. Del Chile borbónico al republicano*, Santiago, DIBAM, 2015, p. 261-303 ; Ortemberg, *Rituels...*, *op. cit.*, p. 125-166 ; Thibaud, *Libérer...*, *op. cit.*, p. 377-443.

Nous aurions voulu, dit l'article, le choix d'un autre drame : le *Massaniello* n'a pas une fin digne de l'objet qui réunit le public. Il marque le triomphe de la réaction, et nous aurions voulu que triomphe le peuple⁹.

La critique suggère même que *Guillaume Tell*, « aurait été mieux reçu¹⁰ ». Le choix est fort intentionné, car il rappelle la longue lutte de la liberté contre la tyrannie, comme le montrent les reprises des patriotes suisses au XVIIIe siècle¹¹.

Si le théâtre lyrique est un lieu privilégié de l'exaltation patriotique, c'est que l'art de la parole peut révéler sur ce domaine tous ses avantages. Installation de sociétés, inaugurations de monuments, actes de protestations, accueil des personnages notables ; les moments forts des sociabilités politiques sont accompagnés de chansons, hymnes et poèmes, soient-ils soigneusement conçus ou improvisés au dernier moment.

Le cri des peuples libres est un bon exemple de cette souplesse. Déclamé à l'occasion de la protestation de Potosí contre le bombardement de Valparaíso, il est composé de 23 couplets, à 8 vers hendécasyllabiques¹². Il est signé le jour du meeting, le 23 avril 1866. Ce dernier détail peut induire à des erreurs : le seul couplet consacré à l'objet du meeting opère une césure dans la trame du poème, preuve de que l'œuvre était déjà bien avancée, sauf pour les 8 vers consacrés au bombardement de Valparaíso. D'autres compositions manifestent davantage l'adéquation de la poésie aux circonstances, au détriment de leur qualité artistique, souvent sans postérité. Le triomphe du Général mexicain Ignacio Zaragoza à Puebla, qui fit reculer le 5 mai 1862 les armes impériales au Mexique, fut largement déclamé et chanté, à Sucre comme à Valparaíso, à Lima comme à Santiago. Les chroniques de la victoire de Puebla s'accouchent en vers, faisant connaître le dernier héros de la cause républicaine aux Amériques. Deux jours après l'arrivée de la nouvelle à Lima, *Au Général Mexicain M. Ignace de Zaragoza Vainqueur de Puebla*, un poème en 9 couplets, débute avec ces vers :

Salut, Ô noble vainqueur !

En tout lieu, sur le sol américain se diffuse

⁹ « Los Defensores de la Independencia Americana en el teatro », *La América*, 16 juillet 1862.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Joseph Jurt, « “Les humains nés libres, nés égaux”. Guillaume Tell dans la tradition francophone », *Revue d'histoire littéraire de la France*, v 105, n°. 2, 2005, p. 285-300. Plus récemment, Marc H. Lerner, « L'histoire de Guillaume Tell comme approche transnationale de l'âge des révolutions », *Annales historiques de la Révolution française*, v. 397, n°. 3, 2019, p. 55-75.

¹² Hilarión, *El grito...*, *op. cit.*, p. 12-16.

Les déjeuners du CREDA

*La gloire de ton nom :
Gloire perpétuelle
Dont la splendeur réunit
Les lauriers enviés par le vétéran
Et l'homme exalté par le noble exemple¹³.*

Dans ces mêmes jours, les lecteurs d'*El Comercio*, le journal le plus répandu au Pérou, peuvent lire *Un libéral au Mexique ; pour la défaite des troupes françaises qui a eu lieu entre Loreto et Guadalupe ; d'après les nouvelles reçues par le vapeur du deux juillet 1862*, dont les vers se font écho du lyrisme de la victoire :

*Gloire et honneur, au vaillant guerrier
Qui devant le danger de la belle patrie ;
Présente la poitrine, fier et généreux ;
Et au peuple qui, vainquant ;
Prépare un fossé à cette armée hautaine :
Que celui qui ose fouler aux pieds la Sainte Liberté
Verra son sang couler à flots
L'Amérique étant la tombe des impies¹⁴.*

Cet usage militant de la poésie vise à mobiliser le nombre. Par leur dimension intrinsèquement collective, hymnes et chants participent au fondement de la communauté. Ils structurent ainsi partiellement les lieux de sociabilité. Ils sont destinés à être déclamés ou chantés, et se diffusent sous la forme de feuilles volantes distribuées au public présent. Pour attirer le plus grand nombre à la soirée organisée par la société de Lima, la presse annonce l'hymne patriotique composé par le poète José Toribio Mansilla et le musicien Cádenas¹⁵. Il est chanté, drapeaux à la main, par Mme España de Ferreti, Mme Dominguez de Cortés, en compagnie de l'Italien Rossi-Ghelli¹⁶. A la sortie du meeting, nous dit la chronique, « un nombre immense de personnes réveille les voisins avec d'enthousiastes acclamations¹⁷ ».

¹³ José Arnaldo Marquez, « Al General mejicano D. Ignacio Zaragoza vencedor de Puebla », *El Comercio*, 4 juillet 1862.

¹⁴ C. de I., « Un liberal a Méjico; por la derrota de las tropas francesas que tubo lugar entre Loreto y Guadalupe; según notivias recibidas en el vapor del dos de julio de 1862 », *El Comercio*, 8 juillet 1862.

¹⁵ *El Comercio*, 7 juillet et 12 juillet 1862.

¹⁶ « Himno Patriótico por el poeta D. José Toribio Mansilla », dans José Francisco Larriva, *Poesías patrióticas*, Lima, Aurelio Alfaro et Cie., 1862, p. 24-25.

¹⁷ *Ibid.*

Encore plus loin, au pied du monument au *Libertador* Simón Bolívar, l'hymne national est chanté, tandis que le poète José Francisco Larriva acclame ses vers censurés par les autorités, et donc interdits au théâtre :

*Mais la France, l'Europe, l'Amérique, la terre
Peuplée dans son étendue uniquement par des frères,
Ne cherche ni honneur ni gloire dans la guerre
Que pour vaincre les tyrans¹⁸.*

Leurs traces retranscrivent mal le degré de diffusion de ces pièces. Il n'empêche qu'elles facilitent l'apprentissage des enjeux atlantiques. Musicalisé ou non, la pédagogie républicaine passe aussi par des vers, leur lecture ou le chant. Lors de la création à Copiapó d'un hymne en l'honneur du Pérou, la presse locale rappelle que la composition « est appelée à réveiller dans tous [les] cœurs les hauts sentiments nationaux, si hautement ressentis dans nos républiques¹⁹ ». *L'hymne de l'Union Américaine*, lit-on dans un autre témoignage, « est une pièce que tout bon patriote doit acquérir et graver dans sa mémoire²⁰ ». Les critiques même les plus sévères concèdent à la poésie la capacité à faire penser et sentir à ceux qui le lisent ou l'entendent.

Par ailleurs, les vers cités plus haut confirment les préférences de ces auteurs pour l'art dit majeur, au détriment de l'art dit mineur. La distinction remonte avant même la Renaissance, au temps où la pratique artistique se dédouble en, d'un côté, sa valeur esthétique, et d'un autre, son savoir-faire. La hiérarchisation veut donc faire la part entre une pratique destinée à cultiver l'esprit et une autre liée au travail manuel. Dans cette bifurcation, ces vers révèlent la bonne maîtrise des vers hendécasyllabes, voire alexandrins, qui représentent la métrique la plus moderne de la lyrique castillane, dont les principaux traits se trouvent dans les chansons patriotiques des deux bords de l'Atlantique²¹. En Amérique hispanique, l'art majeur dévoile une double fonction. D'une part, il consigne l'attachement

¹⁸José Francisco Larriva, « Alocución que debió pronunciarse el martes 15 en el teatro », *Poesías...*, *op. cit.*, p. 12-14, ici, p. 13.

¹⁹ « Crónica Local », *El Copiapino*, 6 juin 1864.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Olivier Ihl, « Le triomphe sonore de la République », *Critique*, vol. 829-830, n°. 6, 2016, p. 519-533 ; Rafael Pedemonte, *Los acordes de la patria. Música y nación en el siglo XIX chileno*, Santiago, Globo, 2008 ; du même auteur, « “Cantemos a la gloria”: Himnos patrióticos e identidad nacional en Chile (1810-1840) », dans, Cid et San Francisco (éds.), *Nación y nacionalismo ...*, *op. cit.* v. 2, p. 3-38 ; Víctor Rondón et José Manuel Izquierdo Köning, « Las canciones patrióticas de José Bernardo Alzedo (1788-1878) », *Revista Musical Chilena*, an LXVIII, 2014, n° 222, p. 12-34.

des nouvelles républiques au patrimoine culturel classique. De l'autre, il octroie une parole autorisée, reprenant les formes légitimes de la culture des élites. La question invite de toute évidence à s'interroger sur des formes moins doctes et, par ce biais, à explorer la possibilité d'un patriotisme républicain populaire. Plus que de tracer une distinction, dont sa valeur ne saurait qu'être fictive, entre une culture populaire et une culture d'élite, il convient ici d'observer les formes diverses d'appropriation des enjeux politiques et la capacité du républicanisme à les épouser en sa faveur.

La postérité a souvent relégué ces expressions au folklore urbain. S'en approcher oblige à un détour par le XVIII^e siècle hispanique. Lorsqu'en 1748 la Confrérie des aveugles obtient de la couronne le monopole de faire connaître les condamnations judiciaires, les colporteurs et crieurs de rue étaient déjà des figures de premier ordre dans la circulation d'informations²². Avec la diffusion des presses ils impriment des feuilles volantes et brochures aux sujets les plus divers ; des passages bibliques aux grands faits historiques, des guerres lointaines aux derniers événements. Qu'ils soient politiques, judiciaires ou même naturels, ces événements se déclament dans des espaces ouverts afin d'éveiller la curiosité des potentiels acheteurs. La dissolution de la confrérie en 1836 n'empêche en rien la transformation de ce métier, et encore moins sa consolidation outre-Atlantique. Ce type de production adopte globalement le nom de « littérature de ficelle », dont les traces restent disséminées dans l'espace ibéroaméricain²³. Elle doit son nom aux formes d'exposition des imprimés. Composée de feuilles volantes et de brochures peu fournies, elle transforme les nouvelles en vers et s'expose entre deux arbres ou poteaux au moyen d'une ficelle. Elle trouve son lieu de commercialisation dans les quartiers liés au travail²⁴. Peu rentable pour les grandes imprimeries, la production se concentre sur les presses moyennes et plus modestes. L'usure des caractères en plomb atteste d'une prolongation de la presse au-delà de son activité conventionnelle, alors que les erratums à profusion peuvent informer sur l'illettrisme des typographes, mais également celle des poètes, dont beaucoup sont, au mitan du siècle,

²² Jean-François Botrel, « Les aveugles colporteurs d'imprimés en Espagne », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, v 9, 1973, p. 417-482. Voir aussi, Laurent Vissière, « La bouche et le ventre de Paris », *Histoire urbaine*, v. 16, n° 2, 2006, p. 71-89.

²³ Rodolfo Lenz, « Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al folklore chileno », *Anales de la Universidad de Chile*, v 143, 1919, p. 511-622 ; Santiago, María Eugenia Góngora, « La poesía popular chilena del siglo XIX », *Revista Chilena de Literatura*, n°51, novembre 1997, p 5-27 ; Agustín Clemente Pliego et José Manuel Pedrosa, *Literatura de cordel y cultura popular: alegorías de la miseria y de la risa entre los siglos XIX y XX*, *Boletín de Literatura Oral*, n°1, 2017.

²⁴ Santiago Cortés Hernández, « Elementos de oralidad en la literatura de cordel », *Acta Poética*, v 26, n°1, 2005, p 283-311.

malvoyants²⁵. Il en va de même de la relative liberté avec laquelle ces poèmes sont vociférés dans la rue. Un observateur sévère déplore la mauvaise qualité de cet art, et même « l'état de prononciation vulgaire » de ses praticiens²⁶. La conservation lacunaire de ces chroniques populaires ne nous permet pas d'en dresser un tableau complet. A Santiago, les traces indiquent que ces poètes se donnent régulièrement rendez-vous à la populaire Place d'Approvisionnement (*Plaza de Abasto*), pas loin des presses à bas coût. A la fois chroniqueurs et artistes, ils composent les nouvelles en forme de couplets, qu'ils chantent, déclament et vocifèrent. L'incendie de l'Église de la Compagnie, à Santiago le 8 décembre 1863, ou encore l'histoire du grand incendie de Guayaquil, qui avait causé la mort de cinq nonnes confirment la préférence pour les vers octosyllabes²⁷. La publication dans la presse d'*espinelas* (10 vers octosyllabes) ou *cuecas* restent très rares, puisque prédominent les vers longs de l'art lyrique²⁸. Pourtant, cette forme connaît un franc succès dans les milieux populaires. José Hipólito Casas Cordero, un vieux poète populaire de l'époque, rappelle que dans les meilleures années un poète pouvait vendre une moyenne de 3.000 exemplaires, alors que la plus réputée d'entre eux, Rosa Araneda, pouvait imprimer entre 8.000 et 10.000 exemplaires²⁹.

Ces poèmes retracent aussi les moments forts de la séquence républicaine. Les études situent dans le Santiago de 1863 l'impression des premières feuilles volantes. Des études ont préservé quelques poèmes sur les enjeux républicains. *L'arrivée des Goths* raconte en 5 *espinelas* le banquet qu'en 1863 Valparaíso offre aux membres de l'expédition scientifique espagnole. Une *espinela* dit :

Un banquet populaire
Où ailleurs qu'en Enfer
Il y a de quoi manger
Le Gouvernement
Leur offre à Viña del Mar.

²⁵ Lenz, « Sobre la poesía... », *art. cit.*, p. 57 ; Agustín Clemente Pliego, « Una colección de pliegos de cordel atesorada por una familia de Castellar de Santiago (Ciudad Real) », *Boletín de Literatura Oral*, n°1, 2017, p. 11-46.

²⁶ Lenz, « Sobre la poesía... », *art. cit.*, p. 572.

²⁷ L'Incendio de la Compañía est composé de 6 *espinelas*. voir « Incendio de la Compañía », *Poesías populares de "El Pequén"*, Santiago, Pedro Ramírez, v1, 1883, p81-83 ; aussi, Góngora, « La poesía... », *art. cit.*, p. 20-21.

²⁸ Juan Uribe Echeverría, *Tipos y cuadros de costumbres en la poesía popular del siglo XIX*, Santiago, Pineda, 1974, p. 14.

²⁹ Rodolfo Lenz, « Sobre la poesía... », *art. cit.*, p. 570.

Les déjeuners du CREDA

*Ils n'y ont pas arrêté de mâcher,
Pas une minute, et ces bons Goths
Ne sont pas encore pleins,
Même si nous tâchons
De leur remplir le ventre
Qu'est-ce que les chiliens sont stupides³⁰.*

Son auteur, *El Pequén* (Juan Rafael Allende, 1848-1939), est dans la deuxième moitié du siècle l'un des poètes populaires les plus célèbres de Santiago³¹. La guerre entre l'Espagne et les républiques sud-pacifiques marque d'ailleurs un tournant décisif dans l'évolution de cette littérature populaire. Désormais, la presse s'ouvre à ce genre de chroniques, donnant à cet art une diffusion assurée. Des journaux anti-hispaniques comme *El San Martín* ouvrent leur presse à ces expressions. Son édition du 24 mars 1866 raconte en vers octosyllabes la perte de la *Covadonga*, tout comme le suicide de l'Amiral Pareja, chef de l'expédition espagnole :

*Quand l'Amiral sut
Que l'Esmeralda Triompha
Et à sa mort captiva,
Maudit être ambulante,
Sa fin extravagante
Peu de temps le disposa,
Il dit au diable : disposez
Que sa mort échoua
Car il perdit la Covadonga³².*

Un mois plus tard, cette poésie populaire revient sur la scène à l'occasion du bombardement de Valparaíso³³. L'ensemble de cette séquence républicaine trouve une synthèse dans les mémoires en vers octosyllabes de Bernardino Guajardo, lui aussi véritable référent de cet art :

Quand la Reine Isabelle

³⁰ *Poesías populares de "El Pequén"*, Santiago, v. 8, Pedro Ramírez, 1883, p. 71-73.

³¹ Lenz, « Sobre la poesía... », *art. cit.* ; Echeverría, *Tipos ...*, *op. cit.*

³² *San Martín*, 24 mars 1866. Voir aussi Uribe Echeverría, *Cantos a lo divino y lo humano en Aculeo. Folklore de la Provincia de Santiago*, Santiago, Universitaria, 1962.

³³ *El Corsario*, 19 avril 1866.

Les déjeuners du CREDA

*Envoya au Chili ses vaisseaux,
Je fis imprimer de nouveaux vers*

Des événements passés,

De la mort de Pareja

Et de la bataille d'Abtao,

Prise de la Covadonga

Et le combat du Callao,

Sous les ordres de ce courageux

Don Mariano Ignacio Prado.

Je les distribuai tous,

Les vendus, les donnés et les impayés (fiados)³⁴.

Malheureusement, les vers dont Guajardo parle se sont perdus dans le temps. Il est tout de même possible d'en tirer quelques traits caractéristiques. Moins enclins à l'esprit de système, cet art populaire s'approche dans les années 1860 d'une lecture politisée des événements du moment. Le point de départ se situe dans les tensions croissantes entre l'Espagne et les républiques sud-pacifiques. Les tensions atlantiques et leur formulation politique ou idéologique ont peu retenu l'attention de ces chroniqueurs, qui en ont formulé une lecture descriptive, bien que critique. Si l'histoire de ces artistes du peuple reste encore à faire, il n'en demeure pas moins que ces traces témoignent du déploiement d'une autre inventivité, loin de l'intellectualisme dont font preuve les cercles lettrés. Cet usage public de la parole révèle l'intérêt critique des milieux populaires à la mobilisation républicaine.

Les poèmes lyriques et les *espinelas* donnent à lire une lecture située du monde. Les tensions croissantes entre l'Espagne et les républiques sud-pacifiques favorisent le partage des canaux d'expression, jusque-là développés isolément l'un de l'autre. Présente dans les salons et dans le théâtre, au marché et dans les presses pauvres, la poésie se donne un terrain privilégié dans les arts patriotiques. Elle ne doit pas pour autant faire oublier d'autres expressions, dont la peinture est, elle aussi, un exemple majeur.

³⁴ Bernardino Guajardo, « Historia y Célebre Romance », en *Poesías populares*, v. 5, Santiago, Pedro Ramírez, 1881, p. 86-98. Il est reproduit aussi dans Uribe Echeverría, *Tipos...*, *op. cit.*, p. 15.

La critique par le visuel : *L'Union Américaine* de Francisco Lazo (1864).

L'iconographie de cette séquence républicaine n'est pas moins importante s'il s'agit de comprendre ses représentations artistiques. *L'Union Américaine* de Francisco Lazo est l'une des rares preuves d'autoreprésentation iconographique du mouvement républicain³⁵. Ce tableau mérite que l'on s'y attarde à deux titres. D'abord, parce que Lazo est lui-même très actif dans le mouvement républicain et que, en tant que membre des confréries d'artisans, sa figure est indissociable des bases sociales qui fournissent le plus important de ses effectifs. Ensuite, parce que l'œuvre lit de manière critique les enjeux qui travaillent ce moment critique du républicanisme sud-pacifique. Homme de son temps, Francisco Lazo fréquente les cercles radicaux des années 1850 et accompagne de près ses grandes réussites politiques, formalisées dans la Convention de 1855, et la Constitution de l'année suivante. Ces années sont les plus célèbres pour l'artiste. En peinture, l'Exposition Universelle de Paris de 1855 accueille son *Habitant des Cordillères*, alors que *Sainte Rose de Lima* et *L'égalité devant la loi*, datant toutes deux de 1859, lui valent l'admiration de ses contemporains³⁶. Ses écrits les plus importants datent aussi de cette même période, et lui assurent de son vivant une réputation incontestable dans les lettres. Un contemporain le présente ainsi comme « l'un des plus notables écrivains », « unique en son genre », alors que son ami Ricardo Palma lui réserve, « une place saillante dans la république des lettres³⁷ ». Si des études contemporaines lui font justice, elles ne s'attardent pas pour autant à l'analyse de sa toile de 1864.

³⁵ Nous avons repéré aussi *L'Allégorie de l'Union Américaine* (1865), de Mariano Florentino Olivares. Un commentaire du tableau dans Daniel Gutiérrez Ardila, Isidro Vanegas et Andrés Vélez Posada, « Presentación. La referencia estadounidense en los inicios de las naciones de la América española », *Co-herencia*, v. 13, n°25, 2016, p. 13-17. Sur le baroque andin voir, Francisco Stastny, *Breve historia del Arte en el Perú: La pintura precolombina, colonial y republicana*, Lima, Editorial Universo, 1967. Pour une histoire de la peinture au Pérou voir, Ramón Mujica, *La imagen transgredida. Ensayos de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2016.

³⁶ *Le Pays*, 27 octobre 1855. Voir, Edouard Charton (dir.), *Le magasin pittoresque*, Paris, s/é, 1856, p.101-102 ; aussi Ricardo Estabridis Cárdenas, « Academias y academicismos en Lima decimonónica », *Tiempos de América*, 2004, n° 11, p. 77-90.

³⁷ José Antonio de Lavalle, « Francisco Lazo », *El Perú Ilustrado*, 21 décembre 1889, an 3, semestre II, n° 137, p. 1127. « Francisco Lazo », Cortés, *Diccionario Biográfico...*, op. cit., p. 274. D'après Natalia Majluf ce serait Ricardo Palma qui aurait fourni la biographie de Lazo à Cortés. Voir Natalia Majluf, « Francisco Lazo, escritor y político », dans Francisco Lazo, *Aguinaldo para señoritas del Perú y otros ensayos*, Lima, IFEA, 2003, note en bas n°2.



Figura 4. Francisco Lazo, *L'Union Américaine* (1864). Cliché de l'auteur.

L'Union Américaine a pourtant été reconnue de son temps. Commandé par le Ministre des Affaires Etrangères du Pérou José Gregorio Paz Soldán, le tableau est conçu pour décorer la salle principale des sessions du Congrès américain de Lima (1864-1865). Dès le premier jour, la toile retient l'attention du public. Le studio photographique d'Eugène Courret en acquiert les droits et l'utilise dans la fabrication de cartes de visites. Sur les photographies de Manoury et Cie. Edouard Charton envoie au journal *Le Monde Illustré* des croquis et des rapports du Congrès, que le journal publie dans son édition du 14 janvier 1865, où le tableau est considérablement augmenté dans ses proportions et dépourvu de toute allusion à l'expédition du Mexique³⁸. Suite à un long passage dans une collection privée, ce ne sera que dans les années 1950 que la Bibliothèque Nationale du Pérou l'acquiert³⁹. Sa composition hétérogène a inspiré des lectures diverses. Au XXe siècle, on l'aperçoit sous un angle nationaliste⁴⁰. On doit à Ramón Mujica une analyse qui relativise cette version par l'ajout d'éléments religieux.

³⁸ *Le Monde Illustré*, 14 janvier 1865. Voir fig. 5.

³⁹ Mujica, *La imagen...*, *op. cit.*, p. 685-686

⁴⁰ *Catálogo formado por José Flores Aráoz para la Exposición de Pinturas Francisco Lazo*, Lima, Société Entre Nous, 1937 ; José Flores Aráoz, « Francisco Lazo: muestra imperfecta. Equívocos, silencios omisiones », *La Prensa*, 24 août 1969.

Il y voit à la fois une valorisation de l'indigène et une œuvre allégorique de Sainte Rosa de Lima, première Sainte du Nouveau Monde et Sainte Protectrice du Pérou⁴¹.

Sans nier entièrement ces lectures, d'autres hypothèses demeurent possibles. La scène principale se tient au sommet d'une pyramide inca, sans qu'aucun élément ne rappelle les trois siècles de présence hispanique. Le peintre renoue avec le patrimoine néoclassique, où la pyramide est, nous rappelle Michel Offerlé, une figure récurrente de la représentation politique⁴². Cette formation pyramidale se retrouve également dans *Le Siècle d'Auguste et la naissance de N.S. Jésus Christ*, de Jean Léon Gérôme (1852-1854), ou bien dans *L'apothéose d'Homère* d'Ingres (1827), Lazo ayant pris connaissance du premier à l'occasion de l'Exposition de Paris de 1855⁴³. Le peintre réinvente ce patrimoine classique en le fusionnant avec la reconnaissance du savoir-faire indigène. Les références à ce sujet en disent long des connaissances du peintre sur les dernières recherches archéologiques au Pérou, mais également de l'admiration que certains de sa génération éprouvent pour ces savoir-faire. Les figures anthropomorphiques qui décorent en bas-relief la pyramide ont été décrites dans les années 1850 dans *Antiquités péruviennes*, un recueil abondant de descriptions et d'images archéologiques, publiées à Vienne par Mariano Eduardo de Rivero et Juan Diego Tschudi, et reprises quelques années plus tard dans la *Colección de memorias científicas, agrícolas é industriales*⁴⁴. Ses auteurs y portent un regard élogieux sur les « somptueux édifices, obélisques, ponts [et] statues », devenus véritables objets d'admiration des chercheurs et curieux de l'époque⁴⁵. La *Colección* initie en effet un nouveau rapport au passé, marqué par la valorisation et la fascination de l'art et l'architecture préhispaniques⁴⁶. Au centre du proscenium, un trône, dont les bas-reliefs représentent des œuvres *mochicas* : deux figures anthropomorphiques de profils, tournées vers le centre du trône, et également deux têtes de

⁴¹ Ortemberg, *Rituels...*, *op. cit.*

⁴² Comme on le trouve dans le dessin d'A. Meyer, parue dans *Le Petit Journal*, 19 août 1893, ou encore la gravure de Lix, *Le Suffrage universel*, gravure de Méaille, *Le Journal Illustré*, 20 août 1893 ; Michel Offerlé, « Les figures du vote. Pour une iconographie du suffrage universel », *Sociétés & Représentations*, v. 12, n° 2, 2001, p. 108-130.

⁴³ *Guide dans l'Exposition Universelle des produits de l'Industrie et des beaux-arts de toutes les nations*, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1855.

⁴⁴ Mariano Eduardo de Rivero y Ustariz, *Colección de memorias científicas, agrícolas é industriales publicadas en distintas épocas*, v.1, Bruxelles, imprimerie de H. Goemaere, 1857.

⁴⁵ Mariano Eduardo de Rivero et Juan Diego Tschudi, *Antigüedades Peruanas*, Vienne, Imprimerie Impériale, 1851. La citation correspond à Mariano Eduardo de Rivero y Ustariz, « Antigüedades peruanas », *Colección...*, *op. cit.*, p. 173. Voir aussi Stefanie Gänger, *Relics of the Past. The Collecting and Studing of Pre-Columbian Antiquities in Peru and Chile, 1837-1911*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

⁴⁶ Raúl Porras Barrenechea, *Fuentes históricas peruanas*, Lima, Juan Mejía Baca & P. L. Villanueva, 1955, p. 60. Voir aussi Henry Tantalean, *Una historia de la arqueología peruana*, Lima, IEP, 2016.

lamas. La *Colección* nous apprend qu'il s'agit de pièces d'orfèvrerie retrouvées dans les sépulcres de Cusco, qui comme d'autres découvertes, consigne-t-elle, « sont des preuves convaincantes de la maîtrise dans l'art de travailler les métaux⁴⁷ ». Les autres figures qui décorent la pyramide accentuent cette reconnaissance d'un savoir-faire lié, cette fois-ci, au travail de la pierre, romancé en France par Lamartine dans *Le tailleur de pierres de Saint-Point*, et que Lazo aurait pu connaître lors de ces années en Europe⁴⁸ : équerres et pieux révèlent sans ambiguïté l'admiration que le peintre porte aux artisans de son temps.

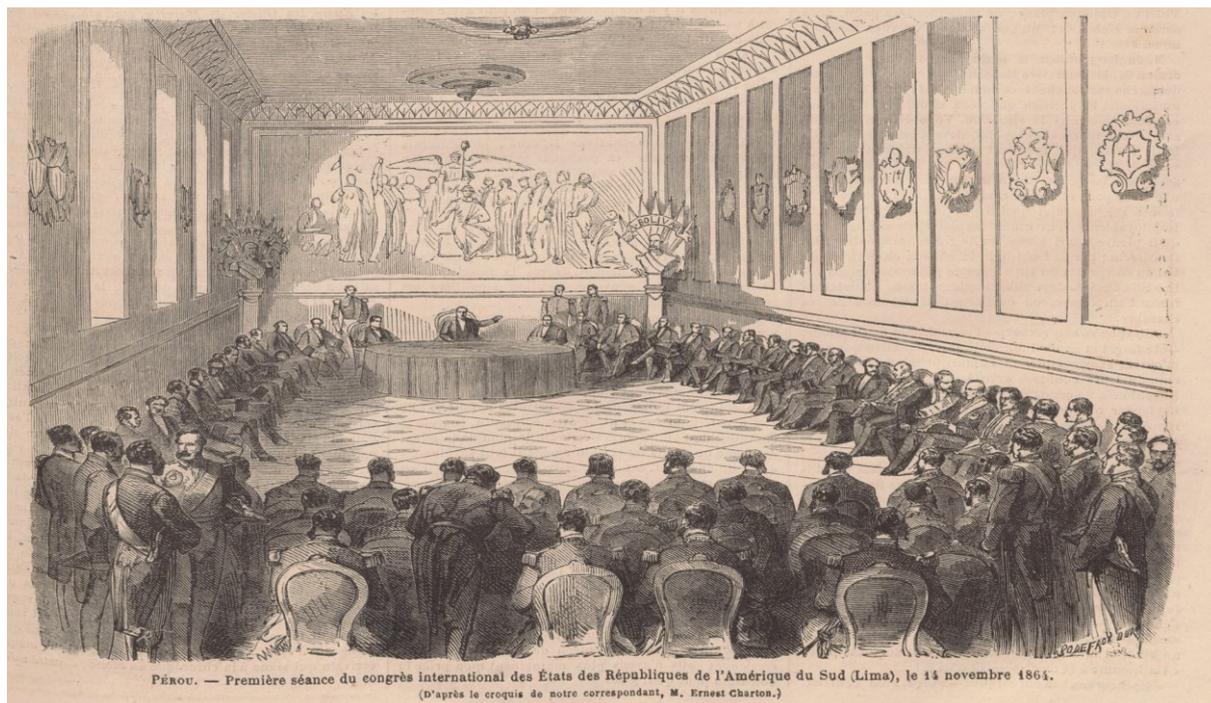


Figure 5. Gravure du Congrès américain de Lima. *Le Monde Illustré*, 14 janvier 1865.

Concernant la composition anthropomorphique, un premier trait confirme la préférence de l'auteur pour l'allégorie féminine, s'inscrivant ainsi dans sa longue histoire de ses usages politiques, dont l'antiquité romaine et la Renaissance marquent des moments forts⁴⁹. Maurice Agulhon nous rappelle à quel point les principes fondamentaux de la modernité politique puisent leur propre représentation dans la démultiplication des images féminines, que ce soit dans les représentations de la liberté, la justice, la république ou la nation⁵⁰. Dans un souci de dépersonnalisation du pouvoir propre à la période révolutionnaire met en avant le passé préhispanique, mais également le travail manuel. Au centre donc, une femme, assise au sommet de la pyramide, représentant le Nouveau Monde et portant un carquois et une tunique

⁴⁷ De Rivero y Ustariz, *Colección ...*, *op. cit.*, p. 175.

⁴⁸ Alphonse Lamartine, *Le tailleur de pierres de Saint-Point*, Bruxelles, alph. Lebègue, 1851.

⁴⁹ Agulhon, « Un usage de la femme au XIXe siècle : l'allégorie de la République », *Romantisme*, n° 13-14, 1976, p. 142-152. Du même auteur, *Marianne au Combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979.

⁵⁰ Agulhon, « Un usage... » *art. cit.*

verte qui laisse à découvert son côté droit. A ses pieds, se trouve l'orbe, symbole de maîtrise du monde, mais aussi du pouvoir. Le peintre propose ainsi une figure valorisante de l'Amérique, à l'encontre de l'imagerie qui la rapproche de la nature et la barbarie⁵¹. Elle est entourée de huit républiques hispano-américaines et de quatre acolytes, toutes féminines et disposées à part égale de chaque côté. A sa gauche : l'Argentine, le Chili, le Pérou, et la Bolivie ; à sa droite, le Mexique, l'Équateur, la Colombie et le Venezuela. Leurs tuniques rappellent les références néoclassiques, tandis que la présence discrète de symboles patriotiques permet de donner à chacune des attributs nationaux. L'Argentine porte les couleurs du drapeau national et des *boleadoras*, utilisées par les *gauchos* de la pampa. Elle se détourne du centre vers sa droite, en allusion directe à la neutralité du gouvernement de Mitre en matière de politique étrangère⁵². A son côté, le Chili, portant une couronne de lauriers avec en son centre une étoile, et le Pérou, arborant le soleil impérial inca. La Bolivie, habillée d'une tunique verte, penche son regard attentif vers l'Amérique. A gauche du tableau, aux marges du sommet, la République mexicaine figure menottée par terre, attaquée par l'aigle impérial, que les interprétations nationalistes de la moitié du XXe siècle perçurent comme le Condor, symbole des Andes, battant l'Espagne⁵³. Son regard se tourne vers le centre, en attente d'une réaction des républiques réunies. L'Équateur, lui, regarde indifférente le sort du Mexique. Tournée sur sa droite comme l'Argentine, elles expriment leur indifférence à l'égard du concert américain⁵⁴. La Colombie et le Venezuela complètent la représentation des républiques hispano-américaines. Quatre acolytes ferment le demi-cercle, alors que San Martín et Bolívar, situés plus bas de la scène, renforcent depuis l'extérieur du demi-cercle cet

⁵¹ *Iconologia, ouero, Descrittione di diuerse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione trovate et dichiarate da Cesare Ripa*, Rome, 1603, p. 338. Sur la représentation de l'Amérique, deux travaux méritent d'être évoqués ici : Edmundo O'Gorman, *La invención de América*, Mexico, FCE, [1958] 1995 ; Peter Mason, *Deconstructing America. Representations of the Others*, London, Routledge, 1990.

⁵² Celui-ci avait en effet refusé en 1862 la ratification du traité de Santiago de 1856, et n'enverra pas de représentant officiel au Congrès de Lima. Voir, José Campobassi, *Mitre y su tiempo*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1980 ; Pablo Lacoste, « Las guerras hispanoamericana y de la Triple Alianza, la revolución de los colorados y su impacto en las relaciones entre Argentina y Chile », *Historia*, v.29, 1995-1996, p. 125-158. Aussi, Lucio Castro, « Auge y caída de un proyecto de nación. Política exterior argentina, 1860-1930 », *Ciclos*, an IX, v 9, n°17, 1999, p. 171-194.

⁵³ *Catálogo formado..., op. cit.* ; José Flores Ardáoz, « Equívocos, silencios, omisiones : Francisco Lazo, muestra imperfecta », *La Prensa*, 24 août 1869.

⁵⁴ Carlos Espinosa, « Ecuador se inserta en el sistema de Estados: las relaciones internacionales de Ecuador entre 1830 y 1870 », dans Beatriz Zepeda (comp.), *Ecuador: relaciones internacionales a la luz del bicentenario*, Quito, FLACSO, 2009, p.77-105. Par ailleurs, Majluf identifie dans la figure de l'Équateur le visage de Juanita Noriega, membre de la famille du peintre. Voir Majluf, *The Creation of the Image of the Indian in 19th Century Peru: The Paintings of Francisco Lazo (1823-1869)*, v. 2, Thèse sous la direction de Jacqueline Barnitz, Université de Texas, 1995, p. 302.

effet de réunion vers le centre. Le premier, devant les Andes, se situe à droite du tableau, alors que le *Libertador* est à gauche, devant des îles caraïbes.

Au-dessus de l'Amérique, légèrement décentrée, on aperçoit une figure féminine ailée. Les commentateurs de la toile voient dans cet ange tutélaire une deuxième allégorie du Pérou⁵⁵. Cette thèse s'appuie sur deux aspects. Le premier renvoie aux couleurs patriotiques reproduites librement dans sa tunique. Le second tient à son visage. Comme dans d'autres travaux, on repère le portrait de Manuela Henríquez, l'épouse et modèle de Lazo depuis 1858. Celui-ci figure dans les représentations de *Santa Rosa de Lima*, objet d'un véritable culte national, au point d'être appropriée aussi par les cercles critiques de l'Église, dont Francisco Bilbao, qui en publiera une biographie en 1861⁵⁶.

Une lecture attentive peut pointer l'idée d'une représentation profondément politique. Dans l'éventail d'allégories féminines, la présence des ailes sert souvent, rappelle Agulhon, à une représentation aussi ambiguë que féconde de la liberté⁵⁷. On la trouve dans *La République* (1848), de Claude Jules Ziegler⁵⁸. Les attributs politiques de la femme ailée incitent à écarter les approches religieuses et nationalistes en faveur du répertoire révolutionnaire. Contrairement à la césure qu'impliquerait l'introduction d'une représentation religieuse, la femme ailée, juchée comme elle l'est, y est en complète harmonie avec son entourage : à sa main droite, un flambeau, symbole de la victoire ; à sa main gauche, la lance coiffée du bonnet phrygien renforce l'attachement des républiques hispano-américaines aux valeurs de la révolution⁵⁹. La présence de San Martín et Bolívar permet d'observer la manière dont l'artiste pense le mouvement républicain de son temps. Les pères fondateurs de la patrie sécurisent la scène principale. Leur distance à l'égard du centre peut bien s'entendre comme une mise à distance du passé. Lazo introduit ainsi une césure discrète au profit de son présent : les héros

⁵⁵ Roberto Amigo, *Tras un inca. « Los Funerales de Atahualpa » de Luis Montero en Buenos Aires*, Buenos Aires, Fundación para la investigación del Arte Argentino, 2001 ; Mujica, *La imagen.. op. cit.*, p. 695-696.

⁵⁶ Francisco Bilbao, *Estudios sobre la vida de Santa Rosa de Lima*, Buenos Aires, Berheim et Borneo, 1861.

⁵⁷ Agulhon, *Marianne...*, *op.cit.*

⁵⁸ Marie-Claude Chaudonneret, *La figure de la république. Le concours de 1848, Paris*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1987. Une biographie artistique de Ziegler, dans Jacques Werren, « Jules Ziegler un élève oublié d'Hippolyte Bayard », *Études photographiques*, 12 | novembre 2002, [En ligne], mis en ligne le 11 septembre 2008. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/318>. consulté le 27 mai 2019.

⁵⁹ Jean-Claude Martin, « Introduction : représentation et pouvoir à l'époque révolutionnaire (1789-1830) », dans Natalie Scholz et Christina Schröer (dirs.), *Représentation et pouvoir. La politique symbolique en France (1789-1830)*, Rennes, PUR, 2007, p. 13-20 ; Bernard Richard, *Les emblèmes de la Républiques*, Paris, CNRS éditions, 2012, notamment chapitre 1, « Le bonnet phrygien », p. 41-75.

n'interviennent pas dans la scène principale, d'autant plus que les Républiques, tournées vers le centre, leur font barrière. Cette disposition permet au peintre de faire valoir deux moments politiques bien distincts : celui des indépendances et celui du milieu du siècle. Le peintre octroie ainsi aux républiques le pouvoir de continuer à faire l'histoire, ouvrant au concert américain la possibilité de sa propre réalisation politique.

Si la toile de Lazo retrace le concert hispano-américain, il donne toutefois à voir un projet politique bien plus critique qu'on ne puisse l'apprécier au premier regard. La mise à distance des pères fondateurs avance une critique voilée des discours aristocratiques qui, célébrant les indépendances, occultent mal les attentes démocratiques de la moitié du siècle⁶⁰. Qu'il soit du passé inca ou bien des artisans, les références au savoir-faire s'y retrouvent au premier plan de la scène. Ce n'est pas une nouveauté : Lazo l'avait déjà travaillé dans son *Habitant des Cordillères*, le *huaco* que l'homme présente entre ses mains étant un outil dont la qualité et la durabilité surprennent les collectionneurs de l'époque⁶¹. Ce regard valorisant du savoir-faire des Indiens opère aussi bien comme contrepartie du racisme d'une partie de l'élite, qui pense le travail manuel en lien à la race⁶². Lazo y avait longuement réfléchi et sa posture avait provoqué de la part du gouvernement la suspension de sa bourse de formation en Europe⁶³. Sa vision rejoint les courants démocratiques qui valorisent le travail des Indiens, repérable aussi dans le *Diccionario Republicano*, où son auteur affirme que « dans les arts, ils [les Indiens] ont laissé [...] des choses inimitables⁶⁴ ». Loin d'une approche idéalisée, l'idée que Lazo accorde au travail manuel tient aussi de sa vie quotidienne. Au cours du premier XIX^e siècle, artistes peintres et peintres artisans partagent au Pérou le même statut juridique, devant s'inscrire par conséquence dans la même confrérie. Des artistes comme Francisco *Pancho* Fierro et Francisco Lazo figurent à côté des artisans moins reconnus. Dans les années 1840, ils partagent les ateliers l'*Academia Nacional de Dibujo y Pintura* avec des artisans pauvres et leurs fils, d'ordinaire apprentis en dessin et lithographie. A son retour d'Europe, en 1849, il

⁶⁰ Salazar, *Mercaderes, Empresarios, mercaderes...*, *op. cit.*

⁶¹ Rivero y Ustariz, « Antigüedades... », *art. cit.*

⁶² Manuel A. Fuentes, *Estadística General de Lima*, Lima, typographie Nacional, 1858 ; Vincent Peloso et José Ragas, « Estadística y sociedad en el Perú poscolonial: el desconocido censo de Lima de 1860 », *Histórica*, XXV, v. 2, 2001, p. 275-293 ; García-Bryce, *Crafting...*, *op. cit.* Voir aussi Whipple, *La gente...*, *op. cit.*

⁶³ Majluf, « Francisco... », *art. cit.*

⁶⁴ « Indio », Espinoza, *Diccionario...*, *op. cit.*, p. 613. Voir également, Lewis Hanke, *The Spanish Struggle for Justice in the Conquest of America*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1949 ; Efraín Kristal, *Una visión urbana de los Andes. Génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú: 1848-1930*, Lima, Instituto de Apoyo Agrario, 1991 ; plus récemment, Manuel Andrés García, *De peruanos e indios: la figura del indígena en la intelectualidad y política criollas (Perú: siglos XVIII-XIX)*, Andalucía, Universidad Internacional de Andalucía, 2007.

installe son atelier dans la rue *Gremios*, qui loge uniquement les confréries d'artisans⁶⁵. Rien d'étonnant donc qu'en 1867 les artisans et la jeunesse le portent candidat à la députation. Son action à l'Assemblée cherche à améliorer la qualité de vie des milieux populaires : il y propose la vente des murailles de la ville pour construire des avenues et réussit à fermer les lieux de jeux et de consommation d'opium qui ravageaient les métiers manuels⁶⁶. Écrits, peintures et travail politique se donnent rendez-vous dans une œuvre qui repense de façon critique la république à partir du travail. *L'Union Américaine* de Francisco Lazo traduit sur la toile les enjeux géopolitiques du moment, tout en faisant apparaître un discours critique de l'ordre socio-politique des républiques hispano-américaines.

* * *

Si on n'assiste pas à une invention de nouvelles formes, force est de constater que la capacité des acteurs à faire du nouveau avec du vieux permet de développer une critique au sein du plus grand nombre. L'importance accordée aux lieux et forums peut interroger à la fois l'extension de la sphère publique et les formes désinstitutionnalisées de la démocratie. Au moyen de poèmes ou de chants, ces expressions artistiques démultiplient les espaces politiques, au risque de soumettre l'art à la conjoncture, voire d'appauvrir la qualité artistique de ces expressions. En s'inscrivant dans le cycle révolutionnaire, ces formes d'expression ouvrent à l'intérieur du républicanisme une critique porteuse de revendications et d'attentes démocratiques.

⁶⁵ García-Bryce, *Crafting...*, *op. cit.*, p. 125-130 ; Mujica, *La imagen...*, *op. cit.*, p. 673. Par ailleurs, on imagine avec plaisir le quotidien de Lazo, à l'instar de celui des hommes que Jacques Rancière décrit dans *La nuit des prolétaires*. Jacques Rancière, *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayard, 1981.

⁶⁶ Majluf, « Francisco... », *art. cit.*