Artelogie

Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine

3 | 2012

Image de la nation : art et nature au Chili

Naissance de l'art chilien ou naissance chilienne de l'art ?

Charles Dujour Bosquet

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/artelogie/7102>

DOI : 10.4000/artelogie.7102

ISSN : 2115-6395

Éditeur

Association ESCAL

Référence électronique

Charles Dujour Bosquet, « Naissance de l'art chilien ou naissance chilienne de l'art ? », *Artelogie* [En ligne], 3 | 2012, mis en ligne le 12 septembre 2012, consulté le 07 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/7102> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/artelogie.7102>

Ce document a été généré automatiquement le 7 janvier 2022.

Association ESCAL

Naissance de l'art chilien ou naissance chilienne de l'art ?

Charles Dujour Bosquet

Tout homme a deux patries : la sienne propre et Paris (...). Tout artiste étranger ayant du génie, du talent ou de l'originalité, peut conserver sa nationalité et devenir un artiste parisien. Il suffit de regarder Jongkind, Whistler, Sargent, Fortuny, Zuloaga, ...

Ricardo Richon-Brunet¹

- 1 L'indépendance politique et la création des États modernes au XIXe siècle, ont inauguré un moment décisif de l'histoire de l'Amérique latine. Dans quelle mesure l'acquisition d'une autonomie politique a-t-elle entraînée la recherche d'une forme d'indépendance en matière esthétique ? Au Chili notamment, après son indépendance en 1818, puis sa consolidation politique par la mise en place d'un régime autoritaire (1823-1860), dans quelle mesure peut-on parler d'une gestation puis d'une modélisation d'un art national encadré idéologiquement dans un engagement politique ? Existe-t-il un art chilien, une école chilienne de peinture durant cette période ?² Y-a-t-il une concomitance entre la naissance du paysage chilien et l'articulation d'une perspective politique de cohésion, de civilité ? Comment le paysage national évolue vers le concept d'espace public en s'imprégnant de références diverses, tout en constituant un véritable répertoire affectif « d'après nature » ?
- 2 Depuis la fin des années 1970, les études sur l'art du XIXe siècle au Chili établissent une tradition picturale comme étant un pastiche constitué d'un ensemble de fragments empruntés au vieux continent, et cela alors pour légitimer un État-nation ayant la nécessité de s'affirmer, et une élite qui aspirait à s'emparer du bon goût en vogue en Europe. D'orientation essentiellement sociologique, la critique culturelle a pris la peinture chilienne comme objet d'étude en rompant avec une histoire de l'art qui reconnaissait des œuvres s'inscrivant dans une évolution générale de la société. L'*Escena d'Avanzada*³ voit la production plastique chilienne, depuis son origine, comme

un amalgame de courants et d'influences, une duplication anachronique, un bric-à-brac de modèles, de copies venant de l'extérieur, et cela au détriment d'une authenticité ou d'une originalité proprement dite. Cette critique remet en cause l'existence d'une tradition ainsi que la cohérence et la légitimité des institutions culturelles publiques.

- 3 La question sur l'authenticité de l'art chilien prend donc ici largement sa place : dans quelle mesure les œuvres constituent, par elles-mêmes, un mode d'affirmation identitaire, un réservoir de sujets et de formes originales et propres à la nation ? Comment les œuvres, ou à défaut l'historiographie artistique, délimite le territoire symbolique d'une tradition picturale ? Comment le paysage et la pureté originale de la nature du pays au sens large, acquièrent-ils le statut de référent organisateur d'une identité en associant, par métaphore, le territoire, les individus et ses mœurs, la langue, les valeurs, le folklore et l'histoire héritée des ancêtres ? En premier lieu, cet article a pour but d'identifier la situation de l'art au Chili durant le XIX^e siècle, dès l'arrivée des premiers artistes étrangers dans la nouvelle république à l'avènement des avant-gardes, en ouvrant la question de son authenticité et en montrant que l'histoire de la peinture chilienne constitue une histoire analysable et continue. Ensuite, il examine la question de l'existence d'un art national et la pratique des catégories d'analyse, afin de déterminer la cohésion et la cohérence des différents discours artistiques.

Vers une définition de l'art chilien *républicain*

- 4 L'histoire de la peinture chilienne doit sa naissance à la présence des artistes dits voyageurs⁴ ou précurseurs, arrivés au Chili à son indépendance en 1818 et tout au long de la première moitié du XIX^e siècle. Ces artistes, à l'écart de tout programme artistique impulsé par l'État, qui n'en faisait pas une priorité, ont développé une activité picturale d'ordre principalement documentaire, visant à enregistrer ou à exalter les aspects originaux de la géographie locale, les mœurs, les traditions, les événements historiques et tout ce qui permettait de constituer et de décrire une image du pays. Ainsi, l'idée du national, plutôt proche du sentiment et du mythe, s'est esquissé avec l'interprétation de ces données, nouvelles aux yeux du monde, qui permettaient de « répertorier » puis de montrer ce qui constituait le substrat typique et le socle de la culture chilienne.
- 5 En outre, le contact de ces artistes avec un public sensible à l'art a impulsé le premier élan à l'enseignement : dès les années 1825, il y eut une modeste prolifération d'ateliers privés⁵ proposant un enseignement du dessin et de la peinture, ainsi que la prise en charge de commandes particulières. Parallèlement, les premiers artistes chiliens partirent pour Paris afin de poursuivre une formation académique. Parmi ces artistes, on compte Vicente Pérez Rosales (1830), José Manuel Ramírez Rosales (1836), et Antonio Gana (1842) qui fut doté de la première bourse d'études de l'État. Le Président Manuel Bulnes, charge alors Antonio Gana de fonder l'Académie Nationale de Peinture à Santiago. L'artiste ne put mener sa mission à terme, car il décéda au large du Cap-Horn lors de son voyage de retour de Paris.
- 6 1849 est l'année de naissance de l'Académie Nationale de Peinture, au cours du deuxième mandat de Manuel Bulnes (1846-1851), le Président qui a créé les institutions culturelles, scientifiques et d'enseignements les plus importantes du pays à cette époque. L'Académie devint désormais le centre de la vie culturelle ; elle fournissait les codes esthétiques et organisait l'ensemble des pratiques de l'art national⁶.

- 7 Le désir de synchronie culturelle de l'élite chilienne avec l'Europe caractérisait obligatoirement l'orientation unilatérale de l'art. Les premiers essais de critique d'art, sous forme de notes ou de chroniques, ont paru dans la presse à partir des années 1870. De nature subjective, dépourvus de toute rigueur conceptuelle ou d'analyse, ils se fondaient uniquement sur des commentaires d'œuvres et des expositions. Ce ne fut qu'à l'aube du XXe siècle que la critique prit un modèle d'orientation analytique, sous la forme d'un inventaire, où était étudiée la concordance de la production nationale vis-à-vis des modèles de l'art européen. Cette activité était notamment développée par des écrivains tels que Nathanael Yáñez Silva, Juan Emar, Pedro Prado, Joaquín Díaz Garcés, Ricardo Richon-Brunet ou Manuel Magallanes Moure.
- 8 De manière très générale et à l'échelle continentale, les études les plus largement diffusées considèrent toute la période artistique du XIXe siècle latino-américain sous la catégorie d'« art républicain », même si l'allusion au concept de « républicanisme » reste vague et, à notre avis, restreinte à des travaux placés uniquement dans la perspective des projets d'État. L'appellation peut être remise en cause au regard de l'étendue du champ qu'elle aborde. Des questions sur la légitimité de cette catégorie s'avèrent nécessaires d'être formulées : les artisans des ateliers anonymes (les « gremios ») du début du XIXe siècle, avaient-ils conscience de leur condition « républicaine » ? Dans quelle mesure la production des ateliers anonymes de la première moitié du siècle peut être intégrée dans le projet national de l'État ? Quelles sont les traits (et les fondements) des représentations dites républicaines ? Comment ont été intégrés au discours nationaliste les travaux et les ouvrages issus des entreprises scientifiques, les carnets et récits de voyage ou encore, quels sont les problèmes particuliers qui sans doute existent à l'intérieur de cette catégorie arbitraire d'analyse de tout un siècle ?
- 9 Le XXe siècle a témoigné du renforcement d'une critique d'art opposée à l'académisme en prenant partie pour le renouvellement des formes, en se montrant favorable à la réception des mouvements d'avant-garde tout en prônant son adhésion à la modernité. Des auteurs tels que Víctor Carvacho ou Eugenio Pereira Salas se sont montrés sensibles à la dimension sociale de l'art, aux transferts culturels entre l'Europe et le Chili, à l'examen de l'acculturation du modèle esthétique européen, son adaptation et synthèse à la plastique nationale.
- 10 La question de la dimension nationale de l'art, de l'existence d'une école chilienne de peinture reste donc ouverte. Elle a été survolée par les historiens de l'art du XXe siècle et a souvent été placée sur un modèle d'étude quantitatif sans juxtaposer les problématiques particulières que l'on pourrait trouver au cœur d'une analyse au-delà du déterminisme du plan géographique. Cette question a été confrontée à des jugements de valeur et à des préjugés qui, aujourd'hui, méritent une réflexion approfondie dans une perspective historique accompagnée par un réexamen critique des catégories d'analyse.
- 11 Les études de la critique culturelle, durant les années 1980, principalement en anthropologie et en sociologie (*cultural studies*), ont orienté la discussion sur un sujet qui, en Amérique latine, était resté en l'état embryonnaire : la légitimité des discours nationalistes de l'art, la mise en disposition des arts en vue de l'affirmation politique et des enjeux des représentations historiques contrôlées par l'État⁷. Ces remises en cause ont été soutenues par le travail interdisciplinaire des sciences humaines, mais soumises à des interprétations liées à la notion du pouvoir développé par le structuralisme⁸.

Ainsi, s'en est dégagée une vision d'un art subordonné à une pratique de subjectivation, instrumentalisé par la normative d'un pouvoir arbitraire où cet art est incapable de se reconnaître d'une authenticité déterminante de l'idée du beau (Richard, 1998).

- 12 Dans cette perspective, l'identité et le caractère national des arts ont souvent été pensés comme un réservoir de codes immobiles devant être récupérés du passé et mis en valeur, tout en ignorant que cette identité devrait être comprise dans un champs holistique se construisant et évoluant avec les époques. Toutefois, l'identité ne devrait pas se comprendre comme un discours déjà établi, comme une essence fixée par une tradition immobile, mais comme un processus en permanente construction et reconstruction, duquel est issue la formulation de cette genèse dans le champs des relations et des pratiques disponibles, des symboles et des idées existantes. C'est en laissant cette question ouverte que l'on pourrait redéfinir les traits d'un art national⁹ au-delà de l'interprétation de simple pratique de récupération, de réutilisation et d'accommodation hiérarchique d'une histoire. Nous croyons qu'à travers la continuité du processus d'adoption et d'adaptation des formes, dans sa multiplicité, ces pratiques culturelles constituent un exemple de fusion légitime des cultures européennes et chilienne. Cela suppose l'importance des structures capables d'introduire et de diffuser ces échanges, notamment à travers l'enseignement. Par ce biais, il faut insister sur le rôle joué par l'État, au Chili comme ailleurs, et le contrôle de ses institutions. D'après Anne-Marie Thiesse, le sentiment national n'est spontané dans une communauté que lorsqu'il a été parfaitement intériorisé (Thiesse, 1999 : 14).

La critique contemporaine face au *génie* du national ?

- 13 Impulsé par le Poststructuralisme nord-américain, le débat sur la Modernité et l'Identité latino-américaine s'est trouvé confronté à diverses analyses qui ne sont pas exclusives à la situation chilienne mais au contraire expansibles au niveau continental ou, encore plus loin, utilisant la terminologie de l'ethno-histoire applicables à tous ces secteurs qui conforment la périphérie¹⁰. Dans cette perspective, Francisco Miró Quesada souligne l'influence culturelle de l'Europe dans la conformation d'un caractère *excentrique* de la culture latino-américaine et de l'idéal d'authenticité qu'elle tente d'exprimer et de s'approprier. Miró Quesada observe :

La nouvelle réalité [latino-américaine], bien qu'unitaire, s'oriente vers l'Occident. Ses créations culturelles s'inspirent de la vieille Europe. C'est dans l'abandon et l'isolement que les masses asservies créent des formes éblouissantes par lesquelles elles expriment leur condition humaine. L'art et le folklore nuancent d'une façon permanente la nouvelle culture mais ce dynamisme créateur donne également naissance à des œuvres de type occidental [...] (Miró Quesada, 1969 : 489) [notre traduction].

- 14 Dans ces relations dualistes entre le centre et la périphérie, entre l'art académique et l'art populaire, la question de l'existence et de l'épanouissement d'un « art national » acquiert une importance cruciale, surtout si l'on pense qu'aucune nation moderne n'envisagerait à se constituer comme telle sans avoir une école et une Académie nationale.
- 15 Les informations sur les collections d'art de la période républicaine chilienne (1822-1910) sont rares et demeurent un sujet en chantier, notamment parce-que l'investigation pour leurs sources a toujours été d'ordre quantitatif, descriptif, ce qui a instauré un discours officiel fermé se présentant quasiment comme un inventaire, un

vivier qui témoigne d'une adaptation, d'une greffe, aux modèles classiques de l'art européen. Le découpage de la temporalité artistique en des périodes distinctes pose une série de difficultés directement liées à la définition de l'œuvre : quelle chronologie considère-t-on ? Celle des œuvres, des groupes, des mouvements, des successions biographiques ? Quels rapports entretient cette chronologie avec une histoire générale, une histoire littéraire, une histoire sociale ?

- 16 Par ailleurs, la lecture de cette période pourrait être considérée comme le résultat d'un ensemble encyclopédique de jugements concernant l'art qui vont de l'élaboration d'articles de presse (issus des premiers Salons officiels, en 1884), à la critique d'art du XXe siècle qui a pour base un schéma d'analyse formel¹¹. Vu de cet angle, l'étude descriptive de l'œuvre a pris le pas sur l'analyse théorique des relations probables qui peuvent exister entre l'art et les institutions politiques, le contexte social, ainsi que les influences exercées par l'art européen dans la consolidation de l'identité culturelle, voire artistique, de la jeune république. Au Chili comme ailleurs, la périodisation de l'histoire de l'art est empruntée aux coupures de l'histoire générale et ses événements, sans se poser vraiment le problème de la pertinence d'une traduction du temps social pour la chronologie artistique. De même que l'histoire de la littérature, elle s'est imposée des mesures arbitraires : le siècle, la décennie, la génération.
- 17 Privilégiant exclusivement une stratégie de classement générationnel (analyse des qualités formelles, aspects biographiques, événements historiques et anecdotiques ...), les histoires de l'art du Chili républicain ont été conçues à partir des biographies d'artistes locaux et aussi étrangers, ayant participé à la construction d'un imaginaire proprement chilien. Cet imaginaire était principalement inspiré par l'influence du naturalisme scientifique et le positivisme, puis par le Romantisme et le sentiment du national. Le fonctionnement d'un critère identitaire, élaboré sur les notions de « race » et de « sang » employées par Johann G. Fichte dans leur sens mythologique (une appartenance affective à une spiritualité et à la reconnaissance d'une « conscience » chilienne) et ses compléments iconographiques, est entrevu comme la base de la grande entreprise apologiste du discours de l'art au service d'une cause nationale.
- 18 Si les articles de presse et la critique littéraire de Jean Emar (pseudonyme d'Álvaro Yáñez Bianchi) ont esquissé une nouvelle critique dans les années 1920, dans les années 1950, les travaux du journaliste espagnol et critique d'art Antonio Romera, ont donné à l'histoire de la peinture chilienne ses premières bases théoriques et formelles, qui se sont constituées comme le point de départ de la critique contemporaine (Zamorano et Cortés, 1998).
- 19 L'histoire de l'art Antonio Romera a proposé des critères d'ordre et de classification des différentes tendances esthétiques de la peinture locale (méthode qu'il a défini comme « clefs et constantes » d'analyse). Le paysage était, à ses yeux, le genre contribuant le plus activement à une définition de l'art chilien, notamment dans l'œuvre « chromatique et expressive » de Juan Francisco González (Romera, 1969).
- 20 En quoi la référence au paysage de cette époque est-elle révélatrice ? On conviendra que le paysage fut le lieu, présumé ou réel, de prédilection d'une quête identitaire attachée aux valeurs de la nationalité. Le paysage académique répond de manière déterminante au besoin de fournir, repérer et définir les filiations de l'imaginaire collectif à un espace naturel qui s'inscrit en dialogue avec une tradition du passé. En ce sens, la représentation paysagère de la nature a progressivement débouché sur la projection de mythes fondateurs en rapport à l'action des discours politiques. Le

paysage était, avec le portrait, l'un des thèmes picturaux dominants et l'un des biais par lequel cette quête des origines, d'un espace original, s'est exprimée par un rapport privilégié à la terre, au territoire occupé par une communauté ethnique se voulant spécifique et représentative de la nation chilienne. Il existe donc un lien inéluctable entre les motifs iconographiques de peintres tels que Ernesto Molina, Francisco Javier Mandiola, Eucarpio Espinoza, les sœurs Aurora et Magdalena Mira, entre autres, et le rapport à la mise en valeur de la nationalité.

- 21 Au travers de l'exaltation et de l'envoûtement caractéristiques du romantisme, les premiers peintres issus de l'Académie de Peinture de Santiago firent de la nature une icône de plénitude, d'évocation, au-delà du simple paysage en arrière-plan de la peinture virreinal ou de la simple description anecdotique ou accessoire de la scène de genre.

- 22 La représentation du paysage est en communion au rapport entretenu par la collectivité et le territoire, et se constitue comme un élément de réflexion important jouant un rôle décisif dans le sentiment d'appartenance. Le paysage doit être entendu et analysé comme l'endroit déterminant de l'action politique qui n'est en aucun cas un phénomène isolé mais bien caractéristique des sociétés adhérant à l'idéologie de l'État-nation. Ainsi que l'observe Édith-Anne Pageot concernant la situation de la peinture au Canada :

Il va sans dire que le paysage est envisagé ici dans une perspective large, c'est-à-dire en tant que lieu d'occupation humaine nouant la vie culturelle à la vie sociale, à l'espace géographique, au territoire et au climat, et non pas seulement en tant que représentation de la nature environnante. C'est à dire que le paysage est aussi un lieu de façonnement de l'identité. À ce sujet, rappelons que les représentations du paysage dans la peinture moderne au Canada avaient joué un rôle capital dans la construction d'une identité collective liée à la nationalité. Délibérément ou non, plusieurs artistes, en particulier des peintres, avaient fourni au moyen du paysage un sens d'appartenance nationale fondé sur la location géographique, ses particularités réelles ou mythiques» (Pageot, 2007 : 289).

- 23 Depuis les années 1980, cette démarche est contestée par les études interdisciplinaires issues de la critique culturelle impulsée notamment par Nelly Richard qui, après avoir examiné le discours hégémonique des récits de l'histoire de l'art local depuis les années 1950, soutient :

Depuis lors, l'histoire de la peinture chilienne se constitue comme « un double » (ou une réplique) dans la succession des différents mécanismes d'expropriation du national ou du populaire qu'utilisent les classes dominantes pour construire son reflet d'identité tout en travestissant son image ; en gâtant le discours étranger qui lui sert de retouche [...] la mémoire de son passé est donc composée par des fragments d'autres histoires qui lui attachent la conscience d'appartenance avec des emprunts d'identité par lesquels elle reste débitrice tandis qu'elle fait semblant d'être ce qu'elle décalque. (Richard, 1994 : 149) [notre traduction].

- 24 Dans cette optique, Justo Pastor Mellado remarque le caractère d'emprunt de la tradition chilienne, en soutenant que dans le processus de sa constitution :

Nous avons le modèle des artistes européens du XIXe siècle qui, impulsés par l'absence de reconnaissance dans leurs lieux d'origine, se déplacent ailleurs pour s'installer durant une saison dans de nouvelles républiques afin de se « faire une place » [...] il s'agit essentiellement d'artistes issus des académies italiennes ou allemandes, en manque de reconnaissance dans les activités artistiques développées dans ces Académies-là. Leurs séjours n'ont pas été permanents et le caractère de leurs voyages prenait la forme d'un exil volontaire. Lorsqu'à la fin du XIXe siècle,

l'État (chilien) commence à envoyer des boursiers à l'étranger, cette situation changera radicalement, même si les censeurs de l'Académie exercent sur les boursiers une surveillance du style, les empêchant de profiter d'un véritable apport plastique du contexte qu'ils visitent. (Mellado, 2003 : s. p.) [notre traduction].

- 25 Si nous considérons la critique que font Nelly Richard et Justo Pastor Mellado à l'art chilien (notamment à ses institutions avec leurs modèles d'enseignement), l'analyse de ces deux spécialistes semble paradoxale car, bien qu'il faille considérer comme fondamentaux les liens entre l'histoire et les identités, nous devrions garder à l'écart l'essentialisme et plutôt parler de l'identité - au sens de processus continu d'identification et de différenciation - en laissant ouvertes les frontières du propre et de l'autrui, à de différents phénomènes culturels. Les identités, et justement pour leur caractère changeant, se nourrissent et se lient à un maillage de significations qui vont au-delà de l'inventaire des traits « mystiques » ou des éléments qui constituent l'appartenance d'un moment culturel donné comme un ensemble symbolique originel¹². Le positionnement de Nelly Richard amène alors une nouvelle question : dans le domaine de la « tradition » picturale chilienne, est-il possible de mettre en évidence et d'évaluer avec précision les aspects propres et pertinents, d'une expression locale capable de se différencier en tant qu'expérience et de se reconnaître dans un lacs de pratiques ?
- 26 À la lecture de Susan Friedman, les approches que l'on peut établir entre la mémoire artistique, l'identité et la cohésion du discours social exigent inévitablement une chronique symbolique car l'identité d'une société est impensable sans l'existence et la mise en valeur des récits privilégiés qui évoluent constamment :
- Les peuples savent ce qu'ils sont grâce aux récits qu'ils racontent à leur propre sujet et au sujet d'autrui. Phénomènes en constante évolution, les identités sont elles-mêmes des récits de formation, des éléments successifs dans le temps et l'espace qui se développent, évoluent et changent radicalement. Les récits, qu'ils soient oraux, visuels ou écrits, fictifs ou référentiels, imaginaires ou historiques, constituent les principaux documents de l'expression culturelle¹³
- 27 D'après Homi Bhabha, ces récits historiques et mythiques fournissent un cadre temporel défini (mais pas définitif) aux identités nationales¹⁴. Rappelons que l'adhésion collective d'une société à l'État et l'acceptation d'une définition morale de la « fabrication des citoyens » est essentielle pour la constitution et l'affirmation d'une nation mais qu'elle ne suffit pas à expliquer la formation d'un sentiment d'appartenance. Les mythes créent des archétypes et c'est ici que l'art, notamment la peinture d'histoire et le paysage, deviennent porteurs actifs d'une idéologie. La peinture d'histoire qui traversa tout le XIXe siècle chilien et les premières années du XXe, manifeste la volonté délibérée de l'État pour figer dans le temps et l'espace le « vrai miroir » des valeurs de l'âme chilienne. Le paysage¹⁵ incarne la nostalgie et l'évocation perpétuelle d'une idée de la nature. Cette nature se présente comme la clef déterminante pour l'explication cosmogonique de la société où la réalité nationale en serait la valeur centrale et décisive. Il est à noter que l'idéal du paysage, du lieu, ne comprend pas uniquement des éléments matériels. Il est un cadre d'action où se joue une idée collective de la patrie ; le paysage opère comme lien affectif qui lie les groupes sociaux à l'État tout en se transformant en topographie sociale et psychique.
- 28 Les concepts employés par la critique culturelle sont évidemment comparatifs et se structurent sur la distinction identité-différence. Cela touche la « fiction nécessaire » de l'aspect traumatique, de toutes origines, en établissant les codes symboliques à

partir desquels se sont organisées les références communes à la « continuité » de la culture et à la « tradition » d'un art nationaliste. À nos yeux, il est alors évident que ces aspects ne sont pas exclusifs de la situation chilienne mais applicables à de nombreux autres contextes au sens large.

- 29 Par mimétisme culturel, la peinture chilienne a donc adopté des modèles esthétiques qui lui étaient étrangers afin d'effacer, dans un premier temps, son imaginaire colonial, puis de donner à l'art un nouveau rang esthétique. Les transferts culturels qui ont marqué le début de la vie républicaine, et qui se sont prolongés tout au long du XIXe siècle, ont peu à peu configuré, en cohérence avec l'époque, une convergence entre la dimension didactique de l'art académique et le besoin d'une élite locale de bien se distinguer de l'ancien régime colonial et de se reconnaître particulière par rapport aux nouveaux pays voisins. Cette classe dirigeante cherchait à imiter le mode de vie de l'élite anglaise, et plus particulièrement de la française ; les idéaux de liberté, égalité et fraternité hérités de la Révolution, représentaient l'antithèse de la religiosité hispanique, et l'académisme français incarnait la dévalorisation des objets décoratifs produits en série par les ateliers d'artisans anonymes. En quête de prestige, on s'intéresse désormais au bronze et au marbre au détriment du plâtre et de l'artisanal bois polychrome.
- 30 Il est à remarquer que le langage et la pratique artistique n'était pas alors de simples pastiches ni, encore moins, un courant composite sans cohérence, mais une synthèse stylistique hétérogène qui permettait à ses acteurs de se différencier tout en affirmant consciemment leur volonté de se rattacher à une tradition européenne. Cette synthèse stylistique permettait de diffuser les codes moraux prônés par l'État, mais aussi de légitimer, notamment à travers le portrait, la nouvelle classe dirigeante, puis à partir des années 1860, d'affirmer l'ascension de l'oligarchie qui était portée par le développement de l'industrie minière.
- 31 Le discours pédagogique de l'Académie prônait l'uniformité en mettant la représentation iconographique sous l'influence du néoclassicisme, comme style fondateur. Cependant, mis à part les commandes officielles, cette uniformité restait superficielle et contestée par les artistes. Il faut souligner que dans la genèse de l'Académie de Peinture, chaque directeur mettait en exergue une tendance différente, en fonction de leurs origines et formations : le Romantisme, par Ernest Segismund Kirchbach, disciple de J. Schnorr von Carolsfeld, directeur entre 1869 et 1875 ; le Réalisme par Giovanni Mochi, directeur entre 1875 et 1891, par exemple. Cette mise en place est comprise par Bernardo Subercaseaux comme une dichotomie, une relation de dépendance dans laquelle l'art chilien s'approprie, transpose et fait sien des éléments exogènes de manière aléatoire ; ainsi, la reproduction et la *réappropriation* de la culture européenne qui se prolonge et se poursuit aurait nécessairement un caractère épidermique et anachronique car :
- Elle [la peinture] est un masque privé d'un rapport organique réel avec le corps social et culturel latino-américain (...) Nous aurions, en définitive, un baroque sans contre-réforme, un libéralisme sans bourgeoisie, un positivisme sans industrie, un existentialisme sans seconde guerre mondiale, un postmodernisme sans modernité (...) (Subercaseaux, 2004 : 21) [notre traduction].
- 32 Du point de vue du style, la peinture académique chilienne n'est pas toujours une reproduction fidèle de l'implantation des modèles européens. Toute peinture étant interprétative dans une certaine mesure, elle est ici, par nécessité historique, rattachée à une tradition mais également à un ensemble de particularismes visant à encourager

et stimuler l'épanouissement du génie national par volonté et impulsion propre. Ce n'est pas une histoire picturale qui donne le sentiment de vouloir délibérément plagier la réalité en toute impartialité avec un maximum de fidélité. Les interrogations vont porter nécessairement sur le langage idéologique contrôlé par l'appareil politique mais aussi, et bien plus profondément, sur la matérialité et sur les composants techniques de la peinture qui progressivement s'imposent pour rejeter consciemment les excès de l'art narratif. Les peintres chiliens permutent ainsi le rôle de l'acte passif de la *copie* par celui de la pratique artistique diversifiée, ce qui permet d'élargir vers 1880 le champ critique et de réflexion autour des œuvres.

L'Académie Nationale de Peinture et la légitimité d'un discours

- 33 L'État ordonne les institutions vers une finalité commune : une modélisation des esprits de manière profonde et durable par l'organisation et le contrôle des dispositifs du système éducatif ainsi que les pratiques pédagogiques au sens large : la langue officielle, les valeurs civiques, la valorisation d'un héritage patrimonial commun, etc. Pour sa part, en tant que lieu d'enseignement officiel dont le but était de former l'élite culturelle et artistique du pays, l'Académie de Peinture ne constituait pas une pratique isolée d'appropriation du *bon goût* en vogue en Europe¹⁶. Par exemple, prenons le cas de l'Algérie dont l'Académie, structure officielle du colonialisme (Pouillon, 1996 : 189-190), fut créée par décret du 8 novembre 1881 :

On éprouva le besoin de se regrouper avec les élites locales pour développer l'enseignement artistique dans la ville, et créer des collections susceptibles d'éveiller et développer chez les algériens le goût du vrai et du beau (Vidal-Bue, 2003 : 11).

- 34 L'existence de l'Académie Chilienne a oscillé entre l'influence européenne, notamment de l'Académie Française, et la revendication d'une spécificité nationale et culturelle. Au sein de sa production, les sujets comme les scènes pastorales, les fêtes paysannes, la guerre d'indépendance, les portraits des grands-hommes, les scènes de mœurs, les marines, sont chiliens. Dès son origine, l'Académie eut comme thème majeur le portrait et le tableau historique. Malgré son décalage et dans sa pratique, l'Académie ne différait pas fondamentalement de ce qui se faisait partout ailleurs en Europe. Progressivement, le portrait quittait le héros de l'indépendance pour passer aux aristocrates et, vers 1870, aux types populaires. Tous les ans, des étudiants recevaient des diplômes, des prix, ou se voyaient lauréats de bourses. Mais sur quels critères étaient-ils évalués ? Quel était le degré d'objectivité face au savoir-faire en matière de représentation ?
- 35 Il est important de rappeler que tout programme académique, ainsi que toute méthode pédagogique, portent intrinsèquement une dimension politique. Derrière ce qui apparaît comme un ensemble de règles, dont l'objet est d'assurer un enseignement officiel, se sont développées des valeurs éthiques, politiques et morales en concordance avec une certaine représentation de l'être humain, de la société et des relations de cette société avec sa nationalité et le monde. Les débats pédagogiques ne se rapportent jamais au seul champ pédagogique, mais participent directement au cadre politique, ce qui expliquerait le déploiement progressif d'une mise à disposition de l'art au service de l'État¹⁷. Le projet pédagogique de l'Académie Chilienne ne reste donc pas

uniquement un programme abstrait d'appropriation et de reproduction de formes, d'organisation et de gestion, car il reste attaché à des valeurs et à des exigences définies par le cadre juridique de l'État, favorables à la constitution d'une identité. La diffusion de l'idée nationale s'associe ainsi à la construction d'une administration permettant la présence et le contrôle de l'État.

- 36 En cela, nous pouvons comprendre que la normative culturelle, apparemment arbitraire, restait étroitement subordonnée à la narration. Prenons l'exemple de la Turquie et de son Académie de peinture, fondée en 1911, sur un modèle similaire à celui du Chili :

En 1916, on ne trouvait pas une seule galerie d'art dans tout le pays, et l'Académie des Beaux-arts était la seule institution de ce type en Turquie. Quelques facteurs expliquent l'académisme et le certain retard stylistique de ces artistes. L'un des plus importants est qu'ils étaient boursiers de l'État : ils étaient contraints de suivre une éducation régulière dans une Académie plutôt que dans des ateliers privés qui, en Europe, étaient la plupart du temps, les moteurs de l'avant-garde. De plus, les expositions soutenues par l'État, en tant que manifestations d'établissement de la nouvelle identité nationale, privilégiaient les peintures réalistes, didactiques [...] (Cemrem, 2001 : 268).

- 37 Si l'on revient aux observations de Nelly Richard ou Justo Mellado concernant le rattachement de l'art chilien à la tradition européenne, il est certainement plus pertinent d'amener la problématique vers des aspects autres que le mépris dû à un reproche d'emprunt, à une réplique ou à un plagiat commis par les institutions culturelles de l'époque, cela ne résisterait pas à un examen détaillé. La notion d'art chilien ne saurait se réduire à la production des artistes nés à l'intérieur des frontières politiques et géographiques du pays, elle s'élargit aux œuvres et aux artistes qui ont participé au développement de l'imaginaire de la nation. Si l'État s'est trouvé dans la nécessité d'ouvrir ses portes aux artistes du vieux monde, séquelle post-coloniale du manque d'artistes « professionnels »¹⁸ capables de diriger la mise en pratique du projet académique, l'objectif de synchronie envers l'Europe ne devrait pas s'interpréter comme un acte fantaisiste de l'élite mais plutôt être vu et entendu comme un effet, un prolongement des relations de pouvoirs et d'influences auxquels étaient soumis les pays en marge de la réalité artistique des grands centres européens, comme par exemple : l'Amérique Latine, l'Europe de l'Est, l'Asie. Pourquoi, après tout, parler péjorativement de « contrefaçon » ? Les poètes, les compositeurs, les artistes européens n'ont-ils pas depuis toujours œuvré en mettant les styles du passé au service de leurs démarches ?

- 38 L'histoire universelle « officielle » telle que nous la connaissons a été formulée et pensée à partir d'une optique euro-centriste. L'étude des disciplines et des institutions artistiques de la périphérie s'en est vue reléguée à un plan secondaire. Ce constat doit nous conduire à identifier les différentes valeurs et modalités d'une *chiliennité*¹⁹ sur laquelle s'est construit et façonné l'art de la période républicaine, afin d'élargir la question des limites de la représentation. En revanche, ce constat ne doit pas s'interpréter comme un manque d'originalité ou comme une absence de canons propres²⁰, mais plutôt se comprendre comme un regard alternatif, voire parallèle, comme un exercice défini par un métissage synchrétique de cultures. Il est d'une part tributaire de la source étrangère (transferts iconographiques et styles, mais aussi la définition formelle propre à chaque artiste) et, d'autre part, détenteur de sa propre culture vernaculaire, de ses imaginaires, et de ses interactions avec les groupes de

pouvoir locaux²¹. Par conséquent, il est insoutenable de mettre encore en valeur l'affirmation que l'art national est l'art exclusif des artistes d'un pays en excluant les artistes étrangers qui ont participé au processus local de transfert, de ralliement et d'adaptation des formes, et donc à l'éveil artistique d'une société. L'identité plastique provient de la participation active de chaque artiste ; elle est aussi un vécu personnel, une relation qui entraîne un sentiment d'appartenance à cet espace, à cette communauté.

39 Dans toutes ses formes, le phénomène du syncrétisme est bien plus complexe qu'un simple troc de véhicules culturels et d'influences d'une communauté à une autre. Il est plutôt la réappropriation et la récréation de ces véhicules culturels par la communauté qui les adopte et qui les adapte. Ainsi, nous ne pouvons pas exiger l'« original » avec une rigueur morale en laissant à l'écart des aspects fondamentaux pour une réflexion plus critique de la question. Au-delà de l'exercice de datation et d'attribution, il faut considérer l'histoire de l'art comme une série d'innovations sur des laps de temps limités sans oublier, en suivant Ernst Gombrich, que l'art en général, à travers les siècles, est resté lui aussi tributaire de types et de formules qui furent soumis à variations, repris et réinterprétés ; qu'il n'existe pas d'œuvre d'art qui ne soit peu ou prou dérivée (GOMBRICH, 1992 : 176).

40 C'est donc sous cette ligne que, en laissant la catégorie d'analyse ouverte, nous proposons d'instaurer une idée d'art chilien évoluant au contact des autres cultures et de ses propres mutations internes. Les artistes ont existé bien avant les États, ce terme étant simplement une manière de signaler le nom actuel du territoire où ils exerçaient. Cela permet de penser à une multitude d'arts chiliens : celui des ateliers privés et anonymes ; celui des institutions phares à Santiago et de Valparaíso ; celui des salons officiels et parallèles ; celui défendu par Juan Francisco González lors des salons des Refusés de 1910 ; celui des peintres chiliens à Paris lors de l'avènement des avant-gardes.

41 Ces éléments donnent des clefs pour interroger l'hypothèse élaborée par Ronald Kay, en 1979, qui soutenait que la photographie a empêché l'épanouissement de la peinture locale. Selon Kay, il n'existe aucune tradition picturale en Amérique-latine et le paysage, thème majeur de la plastique continentale, a uniquement été possible grâce à l'action de la reproduction mécanique de la photographie et reste donc tributaire, subordonné, en l'absence d'une représentation paysagère picturale légitime :

La photographie dans le Nouveau Monde a inexorablement volé à la peinture la possibilité de se constituer en tradition car elle a imposé, avec une lourde force sociale, des dimensions tempo-spatiales que lui sont propres, telles la fugacité et la répétition. Ces dimensions façonnent des pratiques antagonistes et destructives de la notion même de tradition en s'opposant aux traits singuliers et durables de la peinture qui sont justement les piliers de la tradition (Walter Benjamin). Dans un contexte où les arguments qui donnent la possibilité d'exister à la peinture sont déjà sans autorité et discrédités, il est impératif de fixer d'autres repères pour le maillage de la représentation visuelle (...) (KAY, 1979 : 11) [notre traduction].

42 L'auteur poursuit la mise en avant du rôle organisateur de la photographie qui présentait une version épurée de l'espace naturel :

En Amérique, la photographie s'installe avant la peinture. La peinture perd la vertu et la capacité de se développer de manière indépendante en restant conditionnée par le handicap des mécanismes de reproduction mécanique. Pour cela, on peut affirmer qu'il n'existe aucun tableau dans le Nouveau Monde qui ait orienté et déterminé, d'une façon sociale engagée et en correspondance avec son temps, un

paysage « américain » ou un « visage américain ». Nous connaissons l'espace américain de manière générale grâce à un nombre successif, dispersé, fluide et disséminé de prises simultanées (...) (KAY, 1979 : 11).

- 43 En relation au paysage en tant que structure identitaire, représentative, une tension dialectique entre la photographie *documentaire* et la peinture de plein-air a-t-elle vraiment eu lieu ? À quel point peut être perceptible ou non un désir de suprématie technique, de superposition, voire de négation d'une tradition imaginée, irréaliste, fantasmée ?
- 44 Il n'est pas question ici de dresser un ordre supérieur de langages mais plutôt de reconnaître une forme de communion de ces langages et ses moyens formels ancrés sur l'expression artistique qui se révèle dynamique et consciente de sa praxis ainsi que de son positionnement discursif. Affirmer que la photographie précède la peinture et, par conséquence qu'elle est à l'origine de l'invention du paysage, ne renvoie que sur le fond de la discontinuité entre les pratiques, les langages et le système des arts, décrite par la critique culturelle. La photographie prit les canons de composition de la peinture et ce ne fut que vers la fin du siècle qu'elle se dota d'une intensité émotive, alimentant son rapport au monde moderne. À cette période-là, l'intention de la peinture paysagère, dont les fondations étaient déjà visibles avec le travail naturaliste de Johann-Moritz Rugendas et renforcées par les reproductions lithographiques, avait considérablement accompli sa fonction d'enregistrer, de répertorier et de rendre visible les éléments originaux de la nation. De même, dès les années 1850, la peinture célébrait le paysage à la manière d'un véritable emblème national. Rappelons que les albums, les cartes postales, les chromos, les calendriers et les brochures des maisons commerciales destinaient ces images à un public, à une clientèle²². À travers la diffusion de ces vues, cette pratique a contribué à échauffer une fiction nationale en fournissant au conscient collectif un espace original typique, propre, caractéristique. De manière sous-jacente, ce paysage se constituait en tant que synthèse identitaire et décrivait l'appartenance des ethnies et des classes, ainsi que la culture matérielle et les ressources iconographiques caractéristiques d'une tradition et son lien privilégié avec la terre.
- 45 Il y a un synchronisme entre la naissance du paysage chilien et le projet civilisateur permettant d'affirmer son existence. On remarquera systématiquement la présence des éléments propres au répertoire d'images qui marquaient profondément, à l'époque déjà, l'imaginaire vernaculaire : la Cordillère des Andes, la campagne des environs de Santiago, les vallées de la dite Zone Centrale, les scènes maritimes de Valparaíso, les terres intérieures, les volcans, la montagne, les cours d'eau, les torrents... Même en l'absence d'indices indiquant un lieu, les représentations évoquent régulièrement des endroits reconnaissables par les jeux de lumière, la gamme chromatique, le format, le rendu réaliste des détails des buissons, des arbres, des étangs ou encore le constant éclatement de l'horizon. Vers la fin du siècle, bien que distinct dans ses démarches et intentions, le paysage en tant que genre s'est consolidé ; il partage à l'évidence un intérêt pour la recherche plastique en s'éloignant du modèle d'après nature. Les formes sont devenues colorées, imprécises, et à travers elles, en dépit des nuances imposées, les artistes se sont attachés à restituer des effets atmosphériques, parfois en fonction de leur quête individuelle.
- 46 Pour revenir à la remarque de Justo Pastor Mellado se référant aux « *artistes de deuxième ordre* » venus au Chili, une recherche plus approfondie permet d'affirmer le contraire²³,

car il s'agissait, pour la plupart, d'artistes formés dans des Académies renommées, dont plusieurs étaient lauréats du Prix de Rome. Par exemple, le fondateur de l'Académie Nationale de Peinture, le napolitain Alessandro Ciccarelli Manzonni (1811-1879), avait été élève à Rome du peintre Vincenzo Cammuccini (1771-1844), figure majeure du néoclassicisme italien. Ciccarelli, alors invité par l'empereur Pierre II du Brésil pour être le peintre de sa cour à Rio de Janeiro, a été contacté par le consul chilien, Carlos Hochkolf, qui lui a proposé de prendre en charge la fondation de l'Académie Nationale des Beaux-arts à Santiago. Dans son discours d'inauguration de l'Académie, Ciccarelli s'est montré comme un peintre professionnel et un intellectuel, par son enthousiasme envers les postulats de J. Winckelmann, confirmant ainsi l'importance décisive qu'il attachait à la géographie et au climat dans la production artistique des cultures classiques en Occident. Dans sa stratégie d'assimilation de ce nouveau monde, la *main loyale et l'œil fidèle* de Ciccarelli ne laissèrent rien au hasard ; il proposa de faire du Chili l'Athènes de l'Amérique²⁴. Le napolitain inaugure ainsi un rapport fécond de la peinture à la professionnalisation de l'artiste. Durant les vingt années où il fut à la tête de l'Académie, ses idées, souvent considérées comme décalées, furent contestées par les peintres qui voyaient d'un mauvais œil sa démarche accommodant ostensiblement le héros chilien à la manière du héros de l'antiquité. On lui reprocha sa prédilection pour la mythologie, pour les thèmes religieux et les paysages d'inspiration gréco-romaine, d'ignorer les possibilités plastiques du paysage local. Toutefois, soulignons que son rapport au rôle social du peintre, à sa quête de reconnaissance professionnelle, reste assez moderne, même si cet aspect est rarement abordé et reconnu par les études consacrées à cette période.

- 47 Certains historiens accusent le caractère tardif du néo-classicisme chilien. Guillermo Machuca, par exemple, qui ne reconnaît aucune tradition dans la peinture chilienne, le voit quasiment faux, voire alors comme un pastiche au regard de son assimilation, responsable du « retard » de l'art local, qui a empêché l'épanouissement des recherches personnelles des artistes, les futurs « peintres nationaux »²⁵. La réflexion est encore paradoxale si l'on considère les perspectives d'une Académie en lien avec l'État qui avait besoin de se légitimer en utilisant l'art pour illustrer un discours de cohésion tout en contrôlant la production des œuvres. Le néo-classicisme impulsé (ou imposé) par Ciccarelli, presque vingt ans après son déclin en Europe, fut retenu comme art officiel par l'ensemble des nouvelles républiques issues des révolutions américaine et française parce qu'il était associé à la démocratie de la Grèce antique et de la République romaine. La Rome impériale était un modèle sous Napoléon Ier mais, avec l'émergence du mouvement romantique, le néo-classicisme était peu à peu moins recherché. Il fournissait, notamment à travers la peinture d'histoire, un ensemble de codes moraux et esthétiques qui avait comme finalité de servir au dessein didactique et pédagogique de l'État ; sa solennité permit aux nouvelles républiques de constituer un panthéon, de remémorer les grands événements de l'histoire, de faire circuler des messages liés à la vertu civique et patriotique. À cette période de l'histoire, la mise en place d'une Académie Nationale d'arts sur un modèle différent de celui du néo-classicisme aurait-elle été envisageable ? Car au regard des enjeux politiques et sociaux, il est évident que les élites ont privilégié ce modèle quasiment narratif, au lieu de donner aux artistes une autonomie de recherche proche de la liberté des formes. Pour illustrer les desseins du projet unificateur de la république, l'acte fondateur de l'Académie n'avait pas une autre stratégie de représentation plus adéquate et homogène que le rationalisme et la volonté *explicative* des formes reprises du monde ancien. L'articulation de ce modèle est

aussi visible dans le cas de l'Académie Belge (1830), comme le soutient Martial Guedron :

La patrie ! Chacun voulait sacrifier sur son autel. Les uns offraient leurs bras, les autres leurs capacités, leur fortune. Le peintre sentit qu'il devait aussi quelque chose au pays. Tous les hommes de l'art n'eurent plus qu'une pensée : ressusciter l'école flamande, relever ce glorieux fleuron national. On criait : Vive la Belgique ! On criait : Vive Rubens ! [...] Singulière époque et heureux effet de l'enthousiasme ! On maniât le pinceau, on maniât la carabine ; au feu des barricades s'allumait le feu du génie. Toutes les palettes sentaient à la fois le bitume rubénien et la poudre à canon ! (GUEDRON, 1994 : 25).

Conclusions. Errance ou continuité d'un regard nationaliste de la peinture ?

- 48 La fondation de l'Académie Nationale de Peinture de Santiago apparaît comme le résultat cohérent du projet civilisateur de la nation, s'installant comme le moment fondateur et la matrice discursive d'un art chilien. Sa synchronie esthétique et *spirituelle* avec la culture européenne ne devrait pas s'interpréter comme le simple accomplissement d'une mimésis irréversible ou comme la recreation d'un acte privatif de l'élite chilienne. Dès son origine coloniale, la société chilienne s'est retrouvée forcée de reproduire les formes de pensée, les courants, les modes et les expressions artistiques européennes qui, de manière unidirectionnelle, caractérisent le processus de transfert et de façonnage d'une identité locale. S'agissant d'une relation de pouvoir où l'Amérique-latine se positionne en tant que périphérie, il est insensé d'affirmer que l'œuvre des premiers peintres formés à l'Académie est une « tromperie », que l'ensemble de cette production n'est que le résultat d'une *opération de calque*²⁶ dans laquelle on a rendu plus piquant l'académisme des prototypes classiques par l'adjonction d'éléments copiés (voire prélevés au sens littéral) des œuvres antérieures.
- 49 La mise en place de cette organisation découle d'un projet majeur qui s'achève avec la création du musée des Beaux-Arts, inauguré à Santiago le 18 septembre 1880. Le concept du musée fonctionne ici en analogie à l'idéal républicain du Louvre : il devient l'espace propre de l'État où s'enregistre l'histoire républicaine qui permet également la *démocratisation* des arts, c'est à dire, qui donne au citoyen le droit moral de participer à l'appréciation du patrimoine artistique, même si ce patrimoine est souvent incompréhensible avec ses codes inconnus, trop loin du quotidien de la grande majorité de la population.
- 50 C'est ainsi qu'au Chili se sont structurées les principales institutions publiques (musées, salles d'expositions, sociétés artistiques et littéraires, prix et bourses divers) et privées (galeries, ateliers, salons de vente) qui ont légitimé la production artistique nationale. Aussi, avec le croissant envoi d'artistes boursiers à Paris durant la deuxième moitié du siècle, dont on remarque, entre autres, Antonio Smith, Manuel Antonio Caro, José Mercedes Ortega, Ernesto Molina, Pedro León Carmona, Virginio Arias, José Miguel Blanco, Alfredo Valenzuela Puelma, Ramón Valenzuela Llanos et Pedro Lira, le Chili s'est doté d'une élite qui allait devenir le noyau de la diffusion des transformations esthétiques et des mécanismes de production de l'art.
- 51 L'Académie restait le lieu d'enseignement officiel, selon les dictats des règles inspirées de l'Académie Française, mais il était ambiguë car des professeurs et des étudiants ne se privaient pas de contester, d'innover et d'évoluer vers les idées neuves qui

parcouraient l'Europe. Graduellement, la peinture de chevalet est devenue une activité autonome et les peintres, non sans difficulté, se sont imposés en tant que groupe social. Le phénomène est complexe et il s'inscrit comme une dichotomie entre la pratique artistique et le marché de l'art. Il témoigne d'une évolution de la sociabilité bourgeoise liée au goût, à la civilité, au ralliement à une tradition passée, imaginée. C'est ici qu'il est intéressant d'observer les conditions des voyages en Europe des artistes boursiers et de tous ceux qui désiraient trouver une place dans le restreint cercle artistique de leur pays. Le voyage pouvait assurer une renommée encore plus importante à l'artiste d'autant plus s'il avait participé aux salons officiels ou avaient reçu une récompense. Un article du journal *L'Amérique-latine* décrit la situation de ces artistes :

La jeune Amérique nous montre des hommes d'État énergiques et souvent très forts, des diplomates d'une habileté consommée, des médecins célèbres, des avocats illustres, des savants, des inventeurs, etc., mais au point de vue artistique, il n'en est pas tout à fait de même, car on les compte les artistes sud américains. À Rio, Buenos-aires, Santiago, Lima, un artiste est regardé un peu comme un phénomène étrange qui s'est trompé de place, qui s'est donné la fantaisie de naître dans un pays que n'est pas pour lui, qui ne le comprendra pas, et ses amis lui donnent comme premier conseil celui de partir bien vite pour l'Europe, de s'y perfectionner dans son art, et quand le public Parisien aura déclaré qu'il possède réellement du talent, il arrivera à vendre ses tableaux et peut-être la fortune viendra-t-elle le récompenser de ses efforts, car il en faut à un artiste étranger pour percer à Paris. En Amérique, on s'occupe d'affaires, de finances, d'exportations, d'importations, d'élevage, mais on n'a pas le temps de faire de l'art. Ceci explique pourquoi les artistes Sud Américains que nous connaissons représentent une réelle valeur, car il leur a fallu une volonté de fer, une énergie indomptable, la vocation, en un mot, pour surmonter tous les obstacles et parvenir à la notoriété »²⁷.

- 52 Ainsi perçue, l'intervention européenne de différents artistes à la tête de l'enseignement officiel montre la formation d'un dialogue ininterrompu et cohérent, dès la naissance du paysage national, d'inspiration romantique, dans les années 1860²⁸, jusqu'à l'éveil d'une conscience autonome par rapport aux modèles académiques vers 1950.
- 53 En donnant une suprématie à la couleur sur la ligne et sur le dessin, la peinture chilienne du début du XXe siècle s'est constituée avec ses traits propres, fruit légitime de la modification des influences et de la recherche personnelle de chaque artiste en guise d'un renouvellement de la plastique nationale en dépit d'un art officiel.
- 54 Le déplacement de la nature comme sujet principal caractérise également la nouvelle orientation de la peinture et témoigne d'un relâchement du contrôle de la part de l'État. Juan Francisco González fut l'un des premiers à contribuer au renforcement de ce changement, suivi par des artistes tels que Arturo Gordon, Camilo Mori, Pedro Luna ou Pablo Burchard, qui se sont servis de la nature uniquement comme une référence initiale pour donner suite à une stylisation théorique dont le processus et le résultat final est caractérisé par le rajout d'un pouvoir émotionnel, expressif. Ces artistes, éloignés de l'imitation de la nature, ont enrichi le langage de la peinture avec de nouvelles gammes chromatiques ainsi que de nouveaux rythmes dans le remaniement du pinceau. La couleur est désormais appliquée avec audace et un aspect non fini se révèle et s'instaure. Ils ont modifié la perspective spatiale, accentué la présence physique et tactile des matériels employés. Le paysage étant confronté à sa désintégration visuelle montrait que dorénavant ce n'était plus la peinture qui devait s'adapter à la nature mais le contraire. Il faut pourtant admettre que l'art au Chili

tentait consciemment de trouver un biais pour aborder les débats et les théories suscitées par les avant-gardes et qu'il était loin de rester immuable derrière une façade, incapable de suivre les processus esthétiques.

- 55 Cette originalité constitue aussi l'achèvement du grand projet nationaliste impulsé par l'État à partir du moment où ces artistes ont revendiqué leur droit à ne plus participer à la représentation collective du projet national et, en même temps, ont revendiqué le sens moderne de la recherche artistique et la puissance de la volonté de formes. Mais qu'en est-il de la dimension mythique du national ? L'avènement des nouvelles pratiques et des événements historiques marque-t-il un déclin de ses interprétations ? La recherche d'une chiliennité s'arrête-t-elle aux objectifs didactiques de la forme narrative ou persiste-t-elle à travers les nouvelles techniques ? La subjectivité revendiquée par la liberté d'expression reste-t-elle proche des thèmes chiliens, d'un point de vue géographique et identitaire, affectif ?
- 56 Au nom d'une identité, la patrimonialisation de la morphologie du paysage a acquis une dimension emblématique visant à affirmer et consolider les groupes sociaux sur l'ensemble du territoire. Un élément majeur comme la Cordillère²⁹ a structuré une histoire commune et a axé les habitants, les citoyens, sur l'appropriation d'un environnement lié à des topiques culturels et anthropiques. En ce sens, nous observons que dès son origine, le paysage chilien a tenté d'insérer et typifier une identité culturelle dans un cadre naturel relativement homogène. Tout d'abord, en rajoutant une valeur traditionnelle aux espaces ruraux puis en valorisant les aspects modernes du travail agricole, des vues urbaines qui restent des références identitaires sur lesquelles reposent les origines matérielles et spirituelles de la patrie.
- 57 La question des politiques culturelles ainsi que les rapports avec l'art populaire restent alors ouvertes, tout comme celle de l'existence d'une école, d'un art et d'un style chilien. Il s'avère pertinent d'approfondir cette discussion tout en consacrant une approche proprement géographique de l'action artistique s'attachant à penser les relations entre situations spatiales et art, dans l'intention de donner un sens largement géographique aux diverses notions liées à la spatialité et évoquées dans les disciplines traditionnelles traitant de l'art (paysage, territoire, imaginaire, etc.). Par ailleurs, l'étude de la naissance et de la représentation d'un sentiment national, au sein de l'Académie est encore en chantier, notamment en ce qui concerne le caractère polysémique du vocabulaire national et son utilisation. La dissolution d'un regard fédérateur du paysage est allée de pair avec l'avènement de l'industrialisation, la perte des références identitaires fondatrices et la cohésion collective. L'ultérieure résurgence de la nature comme thème, notamment au sein du Groupe des 13 ou sous le regard du Groupe Montparnasse, suppose un renouveau de la lecture plastique qui doit être inscrit et compris en rapport à une pratique, à une tradition nationale récente. Par le biais de ces rapports, il est évident que la modernité non figurative de l'art chilien, en marge et en opposition de l'académisme, ne pourrait plus être affiliée à une assimilation et a une transposition univoque des styles et techniques.
- 58 À l'intérieur de la problématique de l'art national, plusieurs conjonctures existent et doivent être abordées en vue d'élargir le domaine de réflexion sur l'identité et sur les engagements de l'art à partir d'une vision ethnique³⁰. Dans quelle mesure la peinture doit se considérer comme un point d'ancrage des traditions historiques ? Quelles sont les frontières d'une théâtralisation de l'idéologie, notamment pour la sculpture et le monument public, dans des espaces appropriés visant la population ? Comment

l'appareil d'État et l'Académie ont défini les héros, les événements et les lieux historiques de représentation officielle ? Nous croyons que la richesse de cette réflexion se trouverait dans le dialogue avec l'altérité de la production plastique chilienne, c'est à dire que l'examen de l'histoire de l'art ne doit pas rester sous une interprétation hermétique et exclusivement plastique (où les artistes deviennent des héros et leurs biographies des récits fondateurs de l'histoire de l'art locale), ni écrit sur le formalisme pur et exclusif d'un inventaire ou d'un catalogue. Si cet examen se comprenait dans un sens large, il permettrait de soulever de nombreux problèmes relatifs à l'identité propre et à ces différents types de relation avec autrui.

- 59 Il faut donc favoriser un dialogue beaucoup plus vaste, engagé en dehors des frontières chiliennes ; il faut accepter une pluralité d'identités, des interprétations multiples du national, fixer les natures du discours que les forces d'action engendrent (analogique, métaphorique, etc.) et évaluer son niveau de correspondance avec les notions de géographie de l'art³¹. Pour l'étude de la peinture du XIXe et de la première moitié du XXe siècle, il est nécessaire de redéfinir les catégories d'analyse, les critères de périodisation et peut-être, d'envisager une étude triangulaire entre le Chili, le monde américain et l'Europe, afin d'identifier la nature (et même la dimension « spirituelle ») des processus d'échange qui ont directement, ou indirectement, influencé les identités de la peinture chilienne et ses imaginaires³².
- 60 6 - Ce terme fut employé par la première fois par le collectionneur Luis Alvarez Urquieta dans son ouvrage *La pintura en Chile* et repris par le critique Armando Lira qui mit en avant les peintres Charles Wood Taylor, Johann-Moritz Rugendas et Auguste-Raymond Monvoisin comme les trois précurseurs les plus significatifs de la peinture nationale (Armando Lira. *Boletín del Instituto nacional*, n. 21, mai 1945).

BIBLIOGRAPHIE

- AGULHON, M. (1978), « *La 'statuomanie' et l'histoire* », *Ethnologie française*, vol. 8.
- ÁLVARIZ URQUIETA, L. (1928), *La pintura en Chile*. Imprenta La Ilustración, Santiago.
- ANDERSON, B. (1991), *Imagined Communities*, Verso, London.
- BHABHA, H. K. (1990), *Nation and Narration*. Routledge, Londres.
- BELTING, H. (2007), *L'histoire de l'art est-elle finie ?* Folio, Paris.
- BOLTANSKI, L. et BOURDIEU, P. (2008), *La production de l'idéologie dominante*. Éditions Raisons d'agir, Paris.
- CASTELNUOVO, E. et GINZBURG, C. (1981). « *Domination symbolique et géographie artistique* ». Actes de la Recherche en Sciences Sociales, vol. 40, n. 1. In : <https://www.persee.fr/>.
- CEMREM, A. *La narration visuelle d'une nation. Nationalisme et peinture en Turquie à l'époque républicaine (1923-1997)*. Thèse doctorale, Institut National des Langues et civilisations orientales, Janvier 2001, Paris.

- CHATTERJEE, P. (1993), *The Nation and its Fragments*, Princeton University Press, Princeton.
- CICCARELLI, A. (1849), *Discurso pronunciado en la apertura de la academia de pintura en 1849*. Anales de la Universidad de Chile, t. VI, Santiago.
- GOMBRICH. (1992). *Réflexions sur l'histoire de l'art*. Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes.
- GRAHAM, M. (1956), *Diario de mi Residencia en Chile*. Editorial del Pacífico, Santiago.
- GUEDRON, M. (1994), « Histoire de l'art et nationalisme. À propos de la revivification de l'école Belge de peinture ». *Histoire et Anthropologie* n. 8, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, Juillet - Septembre, Strasbourg.
- HILL, C. (1995). *L'émergence d'un art national*. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
- HOBBSAWM, E. J. (1992), *Nations et nationalisme depuis 1780 : Programme, mythe, réalité*, Gallimard, Paris.
- KAY, R. (1979), *América = topo/grafía foto/gráfica: efecto de las primeras intervenciones fotográficas en el nuevo mundo*. CAL, n. 3, La crítica de arte. La Coordinación, Imprenta Barcelona, Santiago.
- KAY, R. (1980). *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Editores Asociados, Santiago.
- KAUFFMAN, T. Dacosta. (2008), "The Geography of Art: Historiography, Issues, Perspectives". In: Kitty Zijlmans, Wilfried van Damme, Éd., *World Art Studies: exploring concepts and approaches*, Amsterdam.
- KAUFFMAN, T. : « Malaise dans la périodisation ». *Perspectives*, INHA n° 4, 2008, Paris : 599, 600.
- LARRAIN, J. (2001). *La identidad Chilena*. Lom Ediciones, Santiago.
- MELLADO, Justo Pastor. (2003), *Hernán Gazmuri : primera víctima (moderna) de la "universitarización" (conservadora) de La enseñanza de arte en Chile*. Santiago, mayo. In. www.justopastormellado.cl
- MIRO QUESADA, F. (1969), *Réalité et possibilité de la culture latino-américaine*. Tiers-Monde, vol. 10, n. 39.
- MONTECINOS AGUIRRE, S. Comp. (2005), *Revisitando Chile : identidades, mitos e historias*. Cuadernos Bicentenario, Presidencia de la República, Editor Arturo Infante, Santiago.
- OSBORNE, B. (2001), *Paysages, mémoire, monuments et commémoration : L'identité à sa place*. Université Queen's Kingston. Canada.
- PAGEOT, É. (2007), *Paysages, Dépaysements. La construction de mythes identitaires dans l'art canadien moderne et contemporain*. International Journal of Canadian Studies. Revue internationale d'études canadiennes, n. 36.
- PELTRE, C. et LORENTZ, P. (2007). *La notion d'école. Études rassemblées*. Presses Universitaires de Strasbourg.
- POUILLON, F. (1996), « La peinture monumentale en Algérie : un art pédagogique ». *Cahiers d'études africaines*, vol. 36, n. 141.
- RICHARD, N. (1994), *La insubordinación de los signos: Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Cuarto Propio, Santiago.
- RICHARD, N. (1998), *Residuos y metáforas; ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Cuarto Propio, Santiago.
- REYNAUD, A. (1981), *Société, Espace et Justice*. Presses Universitaires de France, Paris.

ROMERA, A. (1969), *Asedio a la Pintura Chilena (desde el Mulato Gil de Castro a los Bodegones Literarios de Luis Durand)*. Editorial Nascimento, Santiago.

SOURIAU, É. (2004), *Vocabulaire d'esthétique*. Presses Universitaires de France, Grands Dictionnaires, Paris.

STANFORD FRIEDMAN, S. (1998), *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*. University Press, Princeton.

SUBERCASEAUX, B. (2004), *Historia de las ideas y de la cultura en Chile, El Centenario y las vanguardias*. Editorial Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism, Phaidon, London. Universitaria, Santiago.

SUMMERS, D. (2003), *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, Phaidon, London.

THIESSE, A. (1999), *La création des identités nationales, Europe XVIIIe-XIXe siècle*, Seuil, Paris.

VIDAL-BUE, M. (2003), *Les peintres de l'autre rive : Alger 1830-1930*. X, Musée de la Castre, 1994.

ZAMORANO, P et CORTES, C. (1998), "Pintura Chilena a comienzos de siglo: Hacia un esbozo de pensamiento crítico". *Aisthesis*, n° 31, Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.

NOTES

1. Commentaires d'art. Selecta, Santiago 05 août 1912 : 14.
2. Cette question a été largement approfondie dans ma thèse de doctorat : « Art et nationalisme au Chili : invention visuelle et construction symbolique d'une nation : 1810-1910 ». Thèse dirigée par Dominique Jarrassé et soutenue à l'université de Bordeaux 3 en 2010.
3. Nom du mouvement interdisciplinaire organisé par la critique culturelle Nelly Richard entre 1977 et 1982 afin de manifester contre les institutions imposées par le gouvernement militaire de l'époque. La principale caractéristique de ce mouvement fut la modification des stratégies discursives de l'art au Chili en guise d'une nouvelle réflexion autour des pratiques artistiques nationales.
4. L'artiste anglaise Mary Graham s'exprimait ainsi dans son journal : « Bien que les Vierges (de la période coloniale) ont une douce expression qui rappelle les anciennes Madones d'avant la Renaissance, elles sont mal dessinées, et surtout, mal achevées. Je crois qu'actuellement, il n'existe aucun peintre au Chili, national ou étranger, et cela me fait profondément mal de voir que le pays doit encore se donner des priorités bien plus urgentes que les beaux-arts. » Cf : Graham, 1956, 83 [notre traduction]. Sur le même plan, lors de la séance du 26 juillet 1843 l'assemblée nationale débat sur le rapatriement de la dépouille de Bernardo O'Higgins, décédé au Pérou le 24 octobre 1842, ainsi que sur l'hommage national à sa mémoire. Le député Pedro Palazuelos Astaburuaga s'interroge alors sur la question d'une statue à la gloire d'O'Higgins : « Qui serait en mesure de la faire ? Serait elle en cuir ? Elle ne peut pas être faite d'une autre chose car on privilégie si peu les arts et l'industrie qu'il n'y aurait personne au Chili capable de faire une statue à moins qu'elle ne soit en cuir. » du journal *El Progreso*, 28 de Julio de 1843 [notre traduction]
5. Ce terme fut employé par la première fois par Pedro Lira dans son article intitulé "los precursores", paru le 16 juillet 1888 dans le journal "El Taller Ilustrado". Le terme fut repris par le collectionneur Luis Alvarez Urquieta dans son ouvrage "La pintura en Chile" (Imprenta La Ilustración, Santiago, 1928) ainsi que par le critique Armando Lira qui mit en avant les peintres Charles Wood Taylor, Johann-Moritz Rugendas et Auguste -Raymond Monvoisin comme les trois

précurseurs les plus significatifs de la peinture nationale (Armando Lira. Boletín del Instituto nacional, n° 21, mai 1945).

6. L'enseignement officiel de l'art n'acquiert d'importance qu'après l'inauguration de l'Académie nationale de peinture, en 1849. Ces débuts de l'art au Chili furent marqués par l'absence d'ateliers et d'artistes. Les peintres voyageurs apportèrent un regard externe et un savoir-faire qui influencèrent le goût, mais cela ne suffit pas pour mettre à jour les « règles de l'art ». La peinture virreinal, notamment celle de José Gil de Castro, par excellence considéré comme l'artiste de transition entre le modèle colonial et républicain, manquait de profondeur et était toujours traitée selon une méthode presque documentaire et didactique où les principes plastiques obéissaient à une reproduction mécanique, une copie plus ou moins correcte des patrons caractérisés par l'esprit hiératique des individus, la simplification des formes, l'incorporation de textes selon la manière baroque et l'utilisation d'un clair-obscur plat, constituant une atmosphère figée, parfois proche du décor. Ce ne fut que vers la moitié du siècle qu'eurent lieu au Chili les premières grandes expositions d'art et d'industrie, de même que les premières commandes d'importantes pièces d'art, notamment des sculptures et monuments publics en France et en Italie, destinés à la commémoration des événements patriotiques, civils et militaires. Tout cela étant des reflets de l'émergence industrielle et de la prospérité économique accordée à l'intégration à un ordre mondial propice à l'ascension sociale d'une nouvelle classe oligarchique. 1854 fut l'année de la première exposition des Beaux-arts à Santiago, organisée par la Sociedad de Instrucción Primaria. Cet événement, d'une importance majeure dans le contexte culturel, s'est reproduit en 1856 puis en 1858. Au fil des années, d'autres nouvelles expositions se sont déroulées tout en se constituant comme des référents organisateurs de la production plastique : l'Exposición de artes e industria del Mercado Central (1872), organisée par B. Vicuña-Mackenna ; l'Exposición Internacional de Chile (1875), dont le gouvernement de Federico Errázuriz Zañartu avait confié l'organisation et la mise en place à la Société nationale d'agriculture ; l'Exposición de Pinturas del Santa Lucía (1876) ; l'Exposición de Pinturas del palacio del Congreso Nacional (1877) ; l'Exposición de la Sociedad artística (1883). Les salons officiels, précédés par les Exposiciones nacionales artísticas de Santiago (1884 et 1886), se sont poursuivis à partir de 1887, accompagnés des expositions en province et des concours publics et privés, parmi lesquels on trouve le Certamen Edwards (1900) et le Concurso de la Imprenta Barcelona (1901). Cf. Mémoire de la: Sociedad Nacional de Bellas Artes "Exposición Anual de Bellas Artes (artes plásticas) desde 1884". Salón Nacional, Santiago, 1938.

7. Cette réflexion a pour but de mettre en évidence le paradoxe des définitions d'école et d'art national. La question est ici restreinte à l'art plastique bien qu'elle pourrait, évidemment, aborder la musique, l'architecture, etc. Nous nous concentrons sur l'utilisation éthique et morale de la peinture et de la sculpture durant le XIXe siècle en nous appuyant sur les arguments esthétiques des discours empruntés par les institutions locales. Cette réflexion consiste également à réexaminer les hiérarchies sur lesquelles a été écrite l'histoire de l'art au Chili.

8. Nous prenons ici la signification très spécifique du pouvoir développée, entre autres, par Michel Foucault dans *Surveiller et punir* qui a insisté sur l'idée que le discours est toujours étroitement lié aux relations de pouvoir et aux pratiques sociales.

9. On se rapportera à la définition proposée par Souriau : « Un art national est un art propre à la nation, répondant à ses tendances, et lié chez elle à une vive conscience d'elle-même. Il ne suffit pas pour qu'un art soit dit national, qu'une nation le cultive dans une forme qui lui soit particulière ; il s'agit surtout d'une forme d'art revendiquée par elle comme l'expression de son esprit. C'est pourquoi la recherche d'un art national se rencontre surtout après une période d'influence étrangère, quand une nation veut affirmer son identité culturelle. S'il y a des traditions préexistantes chez elle, et souvent il s'agit de traditions populaires, l'art national va y puiser, et s'inspirer particulièrement du folklore. Mais on peut aussi créer de nouvelles formes d'art où l'on se reconnaît ; la difficulté est que la volonté d'inventer n'est pas toujours suffisante

pour y arriver, et on aboutit alors à quelque style bâtard où des éléments considérés comme nationaux sont plaqués sur quelque autre style, même d'origine étrangère » (Souriau, 2004 : 155).

10. Le terme sert largement à désigner et à expliquer la relation hiérarchique entre deux espaces, fondée sur le rôle des interactions dissymétriques. Selon Alain Reynaud, la périphérie se définit comme le négatif du centre, marquée en particulier par une absence d'autonomie en matière décisionnelle. Pour lui, le concept peut être employé à tous les niveaux de l'échelle géographique, du local au mondial. L'auteur systématise aussi la composante interactive du couple : le centre n'est le centre que parce qu'il y a une périphérie et par rapport à la périphérie (Reynaud, 1981).

11. Nous pensons principalement aux articles, notes de presse et aux ouvrages sur l'histoire de la peinture chilienne publiés par le collectionneur Luis Álvarez Urquieta (considéré le « père de l'histoire de l'art chilien »), Eugenio Pereira Salas, Antonio Romera, Víctor Carvacho, Ricardo Bindis, Ivelic et Galáz, Isabel Cruz de Amenábar.

12. Le folklore et les arts traditionnels, par exemple, souvent conçus comme le vivier des codes immobiles et authentiques du passé historique de la communauté, sont contraints à une sorte de fossilisation de la mémoire « sacrée » qui doit nourrir le présent et le futur d'un peuple.

13. Susan Stanford Friedman. *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*, Princeton, Princeton University Press, 1998. Pp. 8-9. Cité dans Brian S. Osborne. *Paysages, mémoire, monuments et commémoration : L'identité à sa place*. Université Queen's Kingston, 2001, Canada. Disponible sur : [http:// :www.metropolis.net](http://www.metropolis.net)

14. Cf. Bhabha, 1990.

15. Le terme désigne la représentation des lieux qui ont une signification culturelle importante. Le paysage en tant que genre constitue un discours grâce auquel les groupes sociaux identifiables ont historiquement encadré leur existence et leurs rapports avec le sol et d'autres groupes humains.

16. Signalons que l'acte fondateur de l'Académie de Santiago concordait à son époque dans l'intérêt national des nouveaux états à rentrer dans la modernité, bien que nous puissions facilement imaginer les divergences sur les méthodes et les conceptions de l'enseignement. Il est donc certain qu'il s'agit d'une pratique généralisée et répandue et non pas d'une opération exclusivement chilienne. Il est possible de configurer une analogie en regardant, par exemple, la fondation de l'école de Beaux-arts de Roumanie, en 1864 (devenue Académie en 1931), l'école des Beaux-arts de Tokyo, en 1887, et aux États-Unis, l'école de Californie, en 1871 (devenue Académie en 1916), et l'école de Beaux-arts de Chicago, en 1878, contemporaine à la création du musée des Beaux-arts de Chicago, le 4 juillet 1876.

17. Le terme « État » intègre l'institution mais aussi la notion de stabilité favorable au développement des institutions telles que les sociétés savantes, les associations, les cafés, les Salons, la presse, etc.

18. Dès ses origines, la situation culturelle chilienne fut radicalement différente de celle de ses voisins. Parent pauvre de l'empire espagnol pendant l'époque coloniale, la Capitainerie Générale du Chili se procurait des images et des objets religieux provenant principalement des ateliers de Quito et Cuzco, et dans le domaine architectural, le patrimoine in-situ restait clairement plus modeste que celui des centres des Vice-Royaumes tels que le Mexique, Quito, Lima ou encore Cartagena d'Indias. Des ateliers « chiliens » de peinture ou de santería (imagerie religieuse) n'ont pas existé dans le sens propre du terme, à l'exception de rares ateliers artisanaux parmi lesquels on retrouve celui des Jésuites de Calera de Tango, consacré principalement à la création d'objets religieux, probablement loin de ce que l'on pourrait interpréter comme le précédent d'une « Académie » à proprement dit. Cette situation de « désavantage institutionnelle » (en rapport avec les ateliers) donne suite à la réflexion sur la légitimité du *modus operandi* de la construction visuelle et iconographique de la future période républicaine.

19. Traduction libre du terme *chilenidad*, développé par le sociologue chilien Jorge Larraín (2001) et l'anthropologue Sonia Montecinos (2005).

20. Dans son ouvrage *L'histoire de l'art est-elle finie ?* Hans Belting souligne les vicissitudes de cette problématique et écrit : « [...] Une telle désorientation aurait dû susciter chez les historiens de l'art un engagement plus significatif à l'égard du problème de la modernité en art. Ce fut tout le contraire. Les transformations du modernisme - du symbolisme au cubisme, et ainsi de suite - semblèrent si évidentes, si faciles à expliquer, qu'elles ne requéraient en apparence qu'une description des moyens artistiques qui changent » (BELTING, 2007 : 89).

21. Nous nous appuyons sur le travail de Pierre Bourdieu dont l'œuvre sociologique est dominée par une analyse des mécanismes de reproduction des différentes hiérarchies sociales et construite sur la volonté affichée de dépasser une série d'oppositions qui structurent les sciences sociales (subjectivisme/objectivisme, micro/macro, liberté/déterminisme), notamment par des innovations conceptuelles. Les concepts d'habitus, de capital ou de champ ont été conçus, en effet, avec l'objectif d'abolir de telles oppositions. Bourdieu entend souligner que la capacité des agents en position de domination à imposer leurs productions culturelles et symboliques joue un rôle essentiel dans la reproduction des rapports sociaux de domination. Cf : BOLTANSKI et BOURDIEU : 2008.

22. Les tableaux *El huaso y la lavandera* et *Paseo a los baños de Colina de Rugendas*, en sont des bons exemples, amplement diffusés par les gravures et les articles de la presse américaine et européenne. Un autre exemple symbolique est le tableau de Manuel Antonio Caro *La zamacueca*. Dans cette œuvre, Caro universalise la danse traditionnelle chilienne en incorporant à la scène des indicateurs typiques et irremplaçables de la culture populaire du pays : le drapeau, la nourriture, l'esthétique vernaculaire, etc. Ce tableau est pour la mémoire collective des chiliens une analogie au sentiment français d'identification avec *La liberté guidant le peuple* de Delacroix.

23. Une étude approfondie peut permettre de mettre en valeur l'importance de certains artistes dits voyageurs arrivés au Chili à partir des années 1820. Dans la majorité des cas, ils sont arrivés dans le cadre des entreprises scientifiques (Joseph Sélleny, Karl Alexandre Simon...); d'autres sont venus par exil volontaire (pure expression du romantisme) ou motivés par la littérature (Léon Pallière, Otto E. Grashoff, Johann Moritz Rugendas, Charton Thiessen de Treville). En outre, les artistes embauchés par l'État afin de diriger l'Académie nationale de peinture (Cicarelli, Kirchbach, Mochi Pinx) n'étaient pas des inconnus dans leur propres pays. Il s'agissait des lauréats du Grand Prix de Rome de peinture ou bien d'artistes qui avaient atteint une certaine reconnaissance. C'est le cas de Raymond A. Monvoisin, peintre bordelais qui, malgré son succès lors du règne de Louis-Philippe, avait volontairement décidé de quitter Paris pour le Chili.

24. Dans son discours d'inauguration, Ciccarelli a signalé l'importance du rôle que devait jouer l'artiste dans la société et pour la première fois, il a mis en lumière et a ouvert la discussion sur la condition professionnelle de l'artiste : « [...] Je désire attirer l'attention de la jeunesse chilienne et lui montrer que la patrie propose une nouvelle carrière qui assurera une nouvelle position sociale. La carrière est vaste, et bien que opposée à celle des armes, elle est aussi glorieuse. Si les enfants de la patrie ont répandu leur sang sur les champs de bataille pour assurer son indépendance et sa grandeur, les beaux-arts ont la mission de féconder cette graine de vertu et de patriotisme en illustrant à travers l'art les exploits des valeureux gaillards. C'est ainsi que les nations réussissent à être respectées par leurs voisins et honorées par la postérité, parce que l'art est la corne de la gloire qui flatte la vertu, où il la trouve, il la lève et la conduit au temple de l'immortalité » (CICCARELLI : 1849 : 105 - 117) [notre traduction]

25. Cette observation revient sur la notion de progrès appliquée à l'art, à son évolution. Est-il possible, encore aujourd'hui, de parler d'un « retard » des systèmes artistiques ? Au dire du professeur d'histoire de l'art Guillermo Machuca, on déduit que le point de départ de l'art national est fixé par la volonté et par l'autonomie des artistes vis-à-vis des mouvements d'avant-garde et non pas dans le maillage des différentes manifestations ou projets pédagogiques officiels précédents ou parallèles. Notes prises par l'auteur dans les cours d'histoire de l'art chilien à la faculté d'arts de l'Université du Chili. Novembre 2000, Santiago.

26. Au sens péjoratif du terme employé par Pierre-Charles Levesque dans son *Encyclopédie méthodique des Beaux-Arts* (Liège, 1788 : 90) qui se réfère aux limites de l'art en le bornant à la pureté du dessin et à l'expression chromatique.

27. Une visite au Salon – Les artistes Sud-américains. *L'Amérique Latine*, Première année n. 78. Lundi 30 juin 1902.

28. Le peintre Antonio Smith Irisarri (1832-1877) présente la nature comme la force élémentaire par excellente, toute puissante, créatrice du caractère du paysage chilien et qui façonne constamment l'environnement autant que les individus, alors que, par exemple, pour les peintres du Groupe de 1913 (ou du Centenaire) sous l'influence d'Álvarez de Sotomayor, la nature devient plutôt un aspect thématique subjectif que l'on peut aisément subjuguer à la réalité. La nature se présente désormais comme le reflet du projet civilisateur, moderne et contrôlée par la nation. Elle n'est plus mystérieuse et menaçante mais ordonnée, productive et bien intégrée à une volonté majeure d'industrialisation. Cette caractéristique était déjà esquissée dans la peinture réaliste inaugurée par Giovanni Mochi. Le paysage bucolique cède progressivement le pas aux panoramiques et vues urbaines ; la composition, en règle générale, réduit les formats, privilégie les variations d'intensité colorée et des valeurs en fonction des recherches individuelles et prend ainsi un aspect plus impersonnelle et moins uniforme.

29. Le peintre Antonio Smith Irisarri (1832-1877) présente la nature comme la force élémentaire par excellente, toute puissante, créatrice du caractère du paysage chilien et qui façonne constamment l'environnement autant que les individus, alors que, par exemple, pour les peintres du Groupe de 1913 (ou du Centenaire) sous l'influence d'Álvarez de Sotomayor, la nature devient plutôt un aspect thématique subjectif que l'on peut aisément subjuguer à la réalité. La nature se présente désormais comme le reflet du projet civilisateur, moderne et contrôlée par la nation. Elle n'est plus mystérieuse et menaçante mais ordonnée, productive et bien intégrée à une volonté majeure d'industrialisation. Cette caractéristique était déjà esquissée dans la peinture réaliste inaugurée par Giovanni Mochi. Le paysage bucolique cède progressivement le pas aux panoramiques et vues urbaines ; la composition, en règle générale, réduit les formats, privilégie les variations d'intensité colorée et des valeurs en fonction des recherches individuelles et prend ainsi un aspect plus impersonnelle et moins uniforme.

30. L'image des Andes apparaît régulièrement dans la représentation plastique en constituant une dynamique non pas d'un point de vue exclusivement géographique mais mythique. La présence de la Cordillère des Andes est employée et rappelée, consciemment ou pas, pour refléter un génie, une âme liée à la terre. Elle donne du sens à l'appartenance, rend perceptible une réalité, proche du sentiment, façonnée successivement par la conscience des groupes humains puis par la révélation patriotique des discours modernes.

31. Kaufmann signale : « Récemment, quelques chercheurs sont cependant allés encore plus loin, recherchant des lois et des règles dans la géographie de l'art. À la place du déterminisme historique, ils revendiquent une sorte de déterminisme géographique causé par des forces environnementales ou même neurologiques. Mais la géographie de l'art est autant limitée par l'histoire que l'histoire de l'art l'est par la géographie. Il ne semble pas indispensable d'argumenter en faveur de lois et de normes s'appliquant en tout endroit, mais plutôt de créer des synthèses ou proposer des descriptions et des interprétations de lieux et de leur évolution dans l'histoire. De plus, les approches nomothétiques, celles qui postulent que la géographie de l'art est régie par des lois, ne semblent avoir fourni jusqu'à présent aucun fondement plus valable pour la localisation que ne le fait l'hégélianisme, présent dans la plupart des tentatives de périodisation de l'histoire de l'art » (Kaufmann, 2008 : 599 - 600).

32. Ces questions sur l'appartenance à une communauté trouvent leur place au niveau continental et bien que distinctes dans leurs démarches, elles partagent un intérêt commun associé au nationalisme. Rappelons, par exemple, que le peintre canadien Lawren Harris inaugure la première exposition du Group of Seven à Toronto, en mai 1920, en exaltant le rapport intime

existant entre l'art, les institutions et le patriotisme : « Aucun pays ne peut espérer s'élever au-dessus du vulgaire s'il n'accorde à ses citoyens une confiance illimitée (...) Un peuple doutant d'égaliser ou de surpasser la stature de quelques prédécesseurs se devrait d'émigrer au service d'une civilisation supérieure » Cf. Lawren Harris, apud HILL, 1995 : 89.

RÉSUMÉS

Cet article vise à repérer et interroger les liens entre l'histoire de l'art et l'État-nation chilien ainsi que l'émergence des institutions culturelles, notamment celle de l'Académie de Peinture qui est vue comme le lieu où s'est consolidée la mémoire collective et où s'est créée de façon officielle une identité nationale. Afin d'animer un sentiment d'appartenance et de construire une « tradition artistique », il a fallu à la peinture chilienne, dite « républicaine », embrasser des « métarécits » symboliques : l'attachement à la terre, la sacralisation d'une géographie nationale, le culte du héros, la lecture des mythes, le recueillement d'une mémoire du passé. Le paysage de cette époque fut alors un lien privilégié de quête et construction identitaire fondée sur l'appartenance à une communauté imaginée dans son rapport à la géographie. Cet article tente d'interroger, en la laissant ouverte, la question des catégories d'analyse de l'histoire de l'art et des hiérarchies de périodisation.

Este artículo propone identificar e interrogar los vínculos entre la Historia del arte y el Estado-nación chileno así como el surgimiento de las instituciones culturales, en especial la Academia de Pintura que se constituye como el lugar de consolidación de la memoria colectiva y en donde se crea de manera oficial una identidad nacional. Con el propósito de instituir un sentimiento de pertenencia y edificar una “tradición artística”, la pintura chilena “republicana” se ha visto en la obligación de contener ciertos meta-relatos simbólicos tales como : la afección a la tierra, la veneración de una geografía nacional, el culto a los héroes, la lectura de los mitos, la sujeción a una memoria del pasado. El paisaje de esta época se comprende entonces como el punto de enlace privilegiado de una búsqueda y de una construcción identitaria, fundada en la pertenencia a una comunidad imaginada en su relación con la geografía. Este artículo propone abordar y dejar abierta la cuestión de las categorías de análisis de la historia del arte y de las jerarquías de periodización.

INDEX

Palabras claves : arte nacional, nacionalismo, paisaje, arte chileno, Bellas artes, Academia, identidad, historia del arte

Mots-clés : art national, nationalisme, paysage, art chilien, Beaux-Arts, Académie, identité, histoire de l'art

AUTEUR

CHARLES DUJOUR BOSQUET

Docteur en histoire de l'art Université Michel de Montaigne Bordeaux-3, rattaché au centre
d'études François-Georges Pariset