La représentation de la vie d'un maître estropié du passé au XIX^e siècle : *L'Aleijadinho* d'Henrique Bernardelli

The representation of the life of a crippled master from the past to the nineteenth century: The Aleijadinho by Henrique Bernardelli

Fábio D'Almeida

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cel/1787>

DOI : 10.4000/cel.1787

ISSN : 2262-208X

Éditeur

École du Louvre

Référence électronique

Fábio D'Almeida, « La représentation de la vie d'un maître estropié du passé au XIX^e siècle : *L'Aleijadinho* d'Henrique Bernardelli », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 13 | 2019, mis en ligne le 17 juin 2019, consulté le 17 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cel/1787> ; DOI : 10.4000/cel.1787

Ce document a été généré automatiquement le 17 septembre 2019.

Les *Cahiers de l'École du Louvre* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

La représentation de la vie d'un maître estropié du passé au XIX^e siècle : *L'Aleijadinho* d'Henrique Bernardelli

The representation of the life of a crippled master from the past to the nineteenth century: The Aleijadinho by Henrique Bernardelli

Fábio D'Almeida

Fig. 1

Henrique Bernardelli, *Aleijadinho, le sculpteur Antônio Francisco Lisboa*, 1898-1899, huile sur toile, 75 x 50 cm, collection privée.

© Colecao particular, Fortaleza, CE.

- 1 Moins gêné par l'intérieur dense de l'église que par la proximité des membres de l'aristocratie luso-brésilienne et du prêtre franciscain, le sculpteur semble ne plus en pouvoir (fig. 1). Il est visiblement embarrassé, et cet état est au centre d'intérêt du tableau intitulé *Petit Estropié, le sculpteur Antonio Francisco Lisboa* (*Aleijadinho, o escultor Antônio Francisco Lisboa*¹).

L'étrangeté qui en ressort est évidente, mais aussi incontournable pour comprendre la contribution de l'image à son contexte artistique au moment de sa création. Et il s'agit d'un apport considérable, puisque le tableau n'est rien moins que la première et seule représentation connue, jusqu'à présent, de la vie d'un maître latino-américain du passé, plus précisément de l'époque coloniale².

- 2 Peinte entre 1898 et 1899 par Henrique Bernardelli (1857-1936), artiste très connu et Professeur à l'Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, l'image fait appel à l'intérêt que cette thématique, déjà traitée auparavant au Brésil, y suscite à nouveau. Loin de s'expliquer comme un retour démodé à un thème dont la pertinence historique a été presque entièrement inventée, développée et close en France pendant la première moitié du XIX^e siècle (aussi au Brésil s'est-il fait introduire par un peintre français³), cette revisitation tardive est le résultat d'une graduelle valorisation de l'activité artistique au Brésil pendant le dernier quart du même siècle, dans un contexte où l'on essaie, plus que jamais, d'éloigner l'image sociale de l'artiste de son attachement historique au travail d'esclave, légalisé au pays jusqu'en 1888⁴.

Sûrement beaucoup plus que l'exposition des images d'artistes mythiques et historiques, dont le nombre était tout de même assez limité, c'est la profusion soudaine

de portraits d'artistes (vivants et décédés) et d'images d'atelier qui est le signe le plus visible de cette reconsidération du métier artistique pendant cette période⁵. L'art brésilien se rend finalement compte de son propre présent, en le célébrant avec des images, mais aussi de son passé, tout en s'intéressant à la figuration de la mythologie et de l'histoire du métier (Pygmalion, Saint Luc, Giotto) – celle-ci, en plus, également enseignée dans le cadre des premières chaires d'histoire de l'art ouvertes dans le pays.

Pièce intégrante de cet ensemble, Aleijadinho, le sculpteur Antonio Francisco Lisboa en est aussi un cas sui generis. Certes, le fait d'être la première œuvre connue à réélaborer le thème des vies de génies universels du passé dans le cadre de la représentation d'un maître de la période coloniale joue un rôle majeur. Mais la nature même de la biographie de l'Aleijadinho en est aussi importante, tout comme la manière dont la peinture en tire parti vis-à-vis de ses relations avec les arts brésilien et européen au xix^e siècle.

- 3 Dans cet article, il sera question de discuter certains de ces aspects, en interrogeant l'image. Au-delà du fait de voir qui est l'Aleijadinho du point de vue de sa construction biographique pendant le xix^e siècle, nous nous intéresserons à comprendre comment le tableau de Bernardelli, avec l'aide même de la biographie, amplifie la création d'un génie local qui doit devenir sculpteur malgré tout, en inversant quelques parties fondamentales du récit. Nous nous concentrerons sur une analyse iconographique du tableau, afin de mettre en perspective les enjeux sociaux qui y sont inscrits. Par la suite, nous discuterons la façon dont il bouleverse les formules usuelles pratiquées dans la représentation des vies des maîtres anciens au xix^e siècle, dont il puise pour autant son inspiration.

L'invention biographique de l'*Aleijadinho*

- 4 Avant la deuxième moitié du xix^e siècle, Aleijadinho n'est qu'une rumeur locale, issu de la tradition orale. Avant d'avoir un nom et un prénom, il est juste un surnom qui rappelle sa condition d'handicapé.

Quelques voyageurs étrangers, qui depuis les années 1810 ont visité les Minas Gerais – l'ancienne province coloniale où se concentrait presque toute l'activité de l'extraction de l'or au Brésil – ont publié leur témoignage sur un sculpteur déjà mort, régionalement célèbre, qui aurait perdu l'usage de ses extrémités, se faisant par conséquent attacher ses instruments au bout des avant-bras pour travailler. En 1818, Auguste de Saint-Hilaire, un de ces voyageurs, raconte que ce handicap aurait été le résultat d'un sortilège raté, commis par l'artiste lui-même : « Très jeune encore, il s'avise, m'a-t-on dit, de prendre je ne sais quel breuvage, dans l'intention de donner plus de vivacité et d'élévation à son esprit⁶. » Le début de son malheur devint, aussi, celui de sa célébrité.

- 5 En 1858, sous le Second Empire brésilien, cet homme à qui l'on attribuait alors la paternité de plusieurs sculptures religieuses et de quelques projets architecturaux d'églises à Minas Gerais est l'objet d'une première biographie, publiée par Rodrigo José Ferreira Bretas⁷, et obtient par là une identité, une ascendance, une description physique précise, dont la véracité est toujours discutable, selon l'historiographie récente sur cet artiste dont l'existence individuelle et réelle demeure encore indéchiffrable⁸. Chez Aleijadinho, anecdote, histoire et mythe se mêlent dans une biographie largement construite par le croisement de témoignages posthumes

d'inconnus, quelques documents ainsi dits originaux (mais jamais retrouvés), et par de formules discursives classiques empruntées à une longue tradition de récits de vie d'artistes⁹.

- 6 Antonio Francisco Lisboa y est décrit en tant que *pardo escuro* (mulâtre foncé), fils d'une esclave noire et d'un maître d'œuvre portugais. Il aurait été initié à son futur métier par son père, qui, par ailleurs, lui aurait même accordé la liberté.

Selon Bretas, ce n'est pas avant ses 47 ans qu'Antonio F. Lisboa, né en 1730 à Villa Rica (renommée après Ouro Preto, capitale de Minas Gerais), sent les effets d'un fort handicap qui l'affligera jusqu'à la fin de sa longue vie, à 84 ans¹⁰. Mais cette infirmité alors attribuée à l'ingestion d'un produit magique, aurait plutôt pour origine sa fréquentation régulière à des « débauches vénériens¹¹ ».

- 7 Dans la version de Bretas, l'*aleijadinho* devient donc l'*Aleijadinho* à cause des maladies sexuelles. Les conséquences physiques et psychologiques en sont dévastatrices. Il perd ses dents et ses doigts de pieds, marchant par la suite sur les genoux, ou se faisant transporter par ses esclaves. Ses paupières et sa bouche se déforment. Les doigts de ses mains tombent, et ceux qui restent lui font tellement mal qu'il les arrache parfois lui-même à l'aide du ciseau qu'il utilise pour sculpter. Au bout de ce processus accentué de déchéance, le sculpteur devient un être monstrueux, « d'expression sinistre et féroce », « d'aspect dégoûtant et hideux¹² », à un tel point que l'un de ses aidants tente de se suicider, ne supportant pas de servir un maître aussi laid.

Très conscient de son apparence, *Aleijadinho* commence à travailler la nuit. S'il doit le faire pendant la journée, il se cache de la vue de tous sous une tente. À force de passer par des épreuves physiques et sociales interminables, la maladie change aussi son humeur : il devient colérique et intolérant, bien que parfois joyeux avec ceux qui partagent son intimité. La mort le trouve dans un état d'extrême pauvreté, oublié par tous, incapable de tout, puisqu'en plus aveugle à la fin de la vie.

- 8 Ce sont là les points fondamentaux de la biographie de Bretas, du moins pour notre propos. Ils signalent deux choses : l'importance de la révélation-crédation de l'identité poignante d'un sculpteur estropié du passé colonial ; et le retournement fondamental par rapport aux récits de voyageurs jusqu'alors publiés sur le sujet. Or, pour ceux-ci, l'*aleijadinho* devrait être sans doute perçu comme un *talent* naturel dépourvu de toutes facilités sociales et physiques, dont les ouvrages, même si parfois mauvais, autorisaient qu'on les regarde avec indulgence. Pour Bretas, en revanche, *Aleijadinho* ne devient rien de moins qu'un véritable *génie*, d'autant plus remarquable puisque pauvre, noir et difforme, dont les ouvrages manifestent un puissant sentiment artistique, le vrai fondement de l'art.

Henrique Bernardelli et la redécouverte de l'*Aleijadinho*

- 9 Entre le tableau de Henrique Bernardelli et le récit de Bretas, presque un demi-siècle. Si l'on croit l'éditeur de la deuxième édition de la biographie, publiée seulement en 1896, le texte — et donc le sculpteur lui-même — reste « alors largement inconnu de la génération actuelle, [car] écrit il y a presque 40 ans¹³ ». Sa réimpression s'avérerait l'un des effets du regain d'intérêt que suscite, à la fin du siècle, l'art de l'État de Minas Gerais en général, et de l'*Aleijadinho* en particulier (comme l'un des rares artistes coloniaux évoqués). L'avènement de la République en 1889, les célébrations du

centenaire du premier mouvement indépendantiste et républicain du pays (qui a eu lieu précisément à Ouro Preto, et contemporain du sculpteur) et surtout l'inauguration, également en 1889, du chemin de fer reliant cette ville à Rio de Janeiro (alors capitale du Brésil et son centre artistique) favorisent dans les années suivantes la découverte du patrimoine artistique de celle qui était alors, vers la moitié du XVIII^e siècle, le centre économique le plus important de l'Amérique portugaise.

Contemporain de cette redécouverte, le tableau de Bernardelli n'est pas un reflet illustré de la nouvelle édition de la biographie de l'Aleijadinho mais se constitue lui-même pièce intégrante de l'élargissement de l'intérêt sur l'arte barroca nationale, et aussi de la construction identitaire d'un artiste qui serait, par la suite, devenu l'un des, sinon le plus étudié de l'histoire de l'art brésilien, objet de centaines d'études et de nombreuses expositions au Brésil et à l'étranger.

Connu par le public grâce à son exposition au Salão de Belas Artes de 1900, le tableau témoigne d'un pont qui s'est établi (au contraire de ce qui tend à faire croire toute une bibliographie moderniste) entre les artistes issus d'une formation et d'une pratique « académiques » et la production artistique coloniale, à travers l'admiration que celle-ci a pu leur provoquer. Le tableau n'en est pas le seul exemple.

- 10 Il est significatif que l'intention d'Henrique Bernardelli de peindre ce maître du passé colonial, et non un maître « académique » d'autrefois, n'est due à aucune commande extérieure. Le choix résulte en fait de la forte impression produite par sa première visite à Ouro Preto en 1898, à l'instar de ce qui s'était passé, avant lui, avec d'autres artistes et intellectuels aussi basés à Rio de Janeiro. En effet, selon le peintre, cette impression ne proviendrait pas seulement du plaisir face aux œuvres, mais d'un trouble concernant leur état de conservation, ceci justifiant la réalisation du tableau ; car, dit-il : « je me suis révolté contre le vandalisme que l'on pratiquait contre l'œuvre de l'Aleijadinho, et pour protester contre une telle injure, je lui ai dédié le tableau que j'ai composé.¹⁴ » Pendant ce voyage de quelques jours, sa présence a attiré la presse locale, dont les commentaires confirmaient son nouvel engouement au sujet du sculpteur. Outre les informations relatives aux ébauches qu'il avait réalisées, les journaux signalent l'évolution d'une idée encore vague du peintre sur « la production d'un tableau historique¹⁵ » qui devient, le lendemain, le projet précis d'une image sur l'Aleijadinho telle qu'elle sera : « En complément à l'article d'hier [...] M. Bernardelli dédie l'un de ses nouveaux tableaux, esquissé ici, à la mémoire du légendaire Aleijadinho, le grand sculpteur de Minas, représenté en train de finir l'une de ses exquises chaires [pulpitos] de l'église S. Francisco de Assis de cette ville¹⁶ ».

Donner forme au sculpteur difforme

Fig. 2

Henrique Bernardelli, *Intérieur de l'Eglise de la Ordem Terceira de Saint-François d'Assise*. (Ouro Preto - Minas Gerais - Brésil), 1898, aquarelle, localisation actuelle inconnue.

© Colecao particular, Fortaleza, CE.

- 11 Le tableau de Bernardelli correspond précisément à cette description précoce. L'église, la chaire avec ses anges sont reconnaissables, de même que la figure de l'Aleijadinho, seul métis du tableau. L'espace architectural figuré prend en effet comme modèle une des ébauches que l'artiste a faites sur place, évoquée par la presse (fig. 2). L'intérieur (encore vide), le point de vue et l'encadrement sont identiques à la version finale du tableau.

Il est certain que Bernardelli s'est largement inspiré de la biographie écrite par Bretas, et particulièrement la deuxième version. Il en possédait une version, à laquelle il ajoute des commentaires à propos du texte, mais aussi de sa propre peinture. Pour la construction du portrait, il suit de très près les descriptions physiologiques et vestimentaires faites dans le récit¹⁷. Le choix même de figurer le sculpteur à l'église S. Francisco de Assis, dont le plan lui était aussi attribué, avoue le même intérêt que la biographie accordait à cette construction – le seul ensemble architectural qui y est décrit.

Mais si, d'un côté, Bernardelli suit les éléments descriptifs tout à fait importants pour construire la physionomie supposée de l'Aleijadinho, de l'autre il s'en éloigne consciemment, surtout en ce qui concerne les aspects épisodiques du récit original.

Dans un espace plutôt diurne, sans se cacher sous aucune tente, il est représenté sans ses esclaves aidants, incommodé par la visite de l'aristocratie qui est venue, on ne sait pas si c'est pour scruter les formes de son œuvre ou pour scruter le sculpteur difforme.

- 12 Or, il s'agit (si l'on s'en souvient bien) d'une scène qui est à l'extrême opposé des conditions de travail qu'aurait pratiquées l'Aleijadinho, selon la description de Bretas.

Ce point-ci est crucial, car ce sont ces divergences entre fiction et réalité qui en font ressortir les significations internes. Dans la biographie, rien en effet n'est mentionné au sujet des relations de l'*Aleijadinho* avec l'aristocratie locale, ni des visites que celle-ci lui avait rendues – à l'exception de la visite d'un seul seigneur, racontée seulement pour renforcer l'image du sculpteur prêt à renvoyer ceux qui essayaient de le regarder travailler.

Ceux qui sont présents dans la peinture de Bernardelli sont ainsi des inconnus, sans aucune existence dans le récit, quoique très importants pour l'économie discursive du tableau. La scène ne renvoie à aucun épisode spécifique de la vie de l'artiste, mais le montre dans un jour ordinaire de travail ; c'est une invention du peintre, une fabulation autour d'un jour de la vie de l'*Aleijadinho*.

N'étant pas réellement une peinture d'histoire, elle n'est pas exactement non plus une peinture de genre, mais plutôt une peinture de genre anecdotique – telle que l'a étudiée Thierry Laugée¹⁸ – articulée de manière similaire à beaucoup d'autres images du XIX^e siècle figurant des maîtres anciens. Mais cela avec deux mises en garde importantes. L'une : contrairement à la peinture d'histoire ou même à celle de genre anecdotique, le tableau de Bernardelli représente un personnage qui n'avait eu, en son temps, aucune importance historique¹⁹. L'autre : l'œuvre est entièrement vidée du caractère proprement narratif de ces deux genres picturaux – sur cet aspect précis, elle partage davantage quelques valeurs de la peinture de genre. En fait, presque toute sa signification tient d'un exercice de lecture purement corrélationnel (et non pas iconographique) des figures. Et il s'agit notamment d'une signification de fond moral.

- 13 Le premier élément, central pour le dénouement de cette moralité, est évidemment l'image du héros handicapé. Dans l'espace interne de l'église, sa posture fatiguée l'accorde quasiment un état de souffrance et de délivrance dévotionnelles chrétiennes. Son emplacement y est d'ailleurs précis : sur l'axe central – divin – sur lequel se trouvait aussi une autre sculpture attribuée à sa main, le frontispice représentant Saint-François d'Assise recevant les stigmates (fig. 3). Comme le saint sur ce relief, et aussi comme le Christ, le sculpteur porte des plaies aux mains, marque de ses souffrances mais également de sa transformation en *Aleijadinho*. C'est Bretas lui-même qui choisit un vocabulaire manifestement chrétien pour parler des blessures du sculpteur : *Aleijadinho* avait l'un des côtés « horriavelmente chagado » (horriblement en plaies).

Du Christ à Saint François, et à *Aleijadinho*, la peinture dessine une lignée morale à laquelle ceci appartient, lui aussi un homme pauvre, dont le compromis incassable à son devoir se traduit, aussi dans la peinture, par l'attachement littéral de ses instruments de travail à ses mains.

Fig. 3

Antonio Francisco Lisboa, *L'Aleijadinho Saint-François d'Assise recevant les stigmates*, 1774-1775, bas-relief sur stéatite.

© DR

Le Milieu figuré

- 14 Le sens de cet éloge n'est certes pas dû à la seule figure du sculpteur dans le tableau : il est intensifié, voire déclenché par la présence du prêtre et de l'aristocratie locale, deuxième élément important pour la lecture du sens moral du tableau.

Cela ne fait aucun doute : ces figures sont là pour entrer en contraste avec celle de l'Aleijadinho. Si elles ne sont pas peintes pour évoquer quelqu'un en particulier, elles existent pour personnifier de manière très distincte ce que l'on pouvait déjà, au XIX^e siècle, appeler meio (le milieu).

Pour Bretas, en 1858, le meio colonial du sculpteur ne pose aucun problème, au contraire : c'est lui le responsable des commandes artistiques faites à Minas Gerais, preuve d'une « civilisation assez avancée²⁰ », beaucoup plus qu'au XIX^e siècle, selon lui.

- 15 Par une inversion curieuse qui s'opère à la fin de ce siècle — déjà sous la République — le milieu colonial brésilien (blanc, aristocrate et esclavagiste) devient alors, selon plusieurs textes de l'époque, le grand vilain ainsi que l'obstacle historique pour l'essor de l'art national²¹. De même, l'étonnement progressif provoqué l'œuvre de l'Aleijadinho, à partir de la même période, n'est pas uniquement dû à sa condition d'handicapé mais également au milieu difficile dans lequel il aurait réussi à la produire. Pour n'en donner que quelques exemples : lorsqu'on annonce, en 1898, le choix de Bernardelli de représenter le sculpteur, on juge justement l'œuvre de celui-ci « d'autant plus remarquable par les circonstances défavorables et le milieu frileux dans lequel elle

a été réalisée²² ». La nouvelle biographie de l'Aleijadinho émet presque la même évaluation, même si le terme *meio* n'est pas utilisé : le sculpteur serait alors « admiré pour les conditions très spéciales et défavorables dans lesquelles il a exercé son activité.²³ ».

Bernardelli partage ces opinions. Au sein de la même biographie, où l'on pouvait lire : « [Aleijadinho] fut architecte remarquable pour le temps dans lequel il a vécu » – il a pu rajouter de sa main un complément précis : « et pour le milieu²⁴ ». Cette perception s'aggrave dans d'autres de ses commentaires sur le même texte. En réponse à la réflexion de Bretas sur ses ancêtres de Minas Gerais, responsables de léguer des monuments prouvant « une civilisation assez avancée », le peintre proteste avec ironie : « dans laquelle seulement l'Aleijadinho se sauve²⁵ ». Le ton acide n'épargne pas non plus le clergé colonial²⁶.

- 16 Les annotations de Bernardelli sur la biographie confirment de manière convaincante les dispositions des personnages du tableau, d'ailleurs rendues très claires. Avec leurs mœurs et leurs goûts (les vêtements à la française, les perruques, le thé) ces nobles inconnus sont peints de manière à représenter l'antithèse du sculpteur. Ainsi le travail de celui-ci contraste-t-il avec l'oisiveté des autres ; la pauvreté, avec la richesse ; la sobriété, avec la frivolité ; l'essence, avec l'apparence ; la douleur, avec le plaisir ; etc. En résumé : au noir-métisse qui souffre et qui travaille, on oppose l'élite blanche qui ne fait rien que se délecter. Même le franciscain insouciant, avec son air de flagorneur, n'y échappe pas.

Mais ce n'est pas exactement la présence de ces figures qui est le signifiant le plus riche dans la peinture ; il s'agit plutôt de leur proximité étouffante avec l'Aleijadinho. La manière dont ces figures y interagissent mérite une analyse plus attentive, puisque loin d'être isolée, elle se nourrit encore de la façon dont nous sommes nous-mêmes, en tant qu'observateurs, invités à nous mettre en relation avec le petit tableau, peint de façon à ressembler à ces peintures miniaturisées des maîtres hollandais et flamands, que Bernardelli connaissait bien.

- 17 Au cœur des rapports des éléments rendus visibles dans l'image, ce qui l'intéresse le plus, en effet, c'est un jeu perspicace de regards dans et vers la scène représentée, ainsi qu'un jeu de relations de proximité et de distance – physiques et temporelles.
- 18 Par une dynamique des regards isolés, non rétribués, chaque sujet regarde quelque chose, mais personne ne se regarde. Certes, Aleijadinho est un centre important d'attention ; mais il ne rend rien, puisqu'il y est question d'un *Ecce Homo* : « voici [ici] l'homme ». À l'origine de ces regards manqués, il semble s'agir d'une espèce de myopie, artistique et morale. Certains l'avouent même, car, malgré leur contiguïté physique, ils ont toujours besoin de lunettes pour voir l'Aleijadinho et son œuvre. C'est le rôle que jouent les figures de l'homme qui lorgne la chaire, et de la dame qui examine – non pas sans plaisir – les plaies du sculpteur.

En tant que myopes, voyant bien de près, ils ne peuvent toutefois saisir que le détail des choses ; jamais l'ensemble : tel est leur handicap. À ce propos, Bernardelli fait même une réflexion remarquable. Dans un passage dans lequel Bretas, pour louer Saint-François d'Assise recevant les stigmates, attire l'attention sur le détail d'une fleur qui y est sculptée, le peintre écrit : « Ce n'est pas dans ce détail, le mérite est dans le tout²⁷. » Ce « tout » n'est donc perceptible qu'avec un peu de recul.

Mais c'est juste après (ou même pendant) avoir soupçonné cette myopie qui pousse les personnages à une vision étrangement proche, morcelée et incomplète du maître et de

son œuvre, que l'on s'aperçoit que nous sommes en train de faire en quelque sorte comme eux. Car pour bien voir le tableau avec ses petites figures, leurs attitudes et leurs expressions, Bernardelli nous oblige presque à coller le nez sur le tableau, de manière très semblable à celle de l'homme figuré au dernier plan, dont le visage est tout aussi près de la seule peinture qui est figurée (fig. 4).

Fig. 4 et Fig. 5

Henrique Bernardelli, *Aleijadinho, le sculpteur Antônio Francisco Lisboa* (détails), 1898-1899, huile sur toile, 75 × 50 cm, collection privée.

© Colecao particular, Fortaleza, CE.

La différence, pourtant capitale, c'est, encore une fois, que les personnages de la peinture sont tous très proches de l'*Aleijadinho* et de son œuvre, mais ils restent incapables de les voir vraiment. Certains n'y voient rien du tout : l'homme à la tasse (fig. 5) qui a du nez et de la bouche bien goûter son thé, regarde la chaire sans regard : aveugle, son visage est dépourvu d'yeux.

- 19 Du côté de l'observateur, en revanche, le rapprochement avec l'image est nécessaire pour dévoiler ce qu'elle nous cache à mi-distance. Et si on peut s'emparer des détails, c'est justement parce que nous gardons déjà, *a priori*, une distance avantageuse – historique – qui nous assure le mérite du sculpteur. Le fait que la position théorique de l'observateur par rapport à l'*Aleijadinho* soit clairement la plus importante, si on la compare à celles qui existent entre lui et les autres figures du tableau, ne paraît donc pas être un hasard.

Les temps de la peinture

- 20 Cette approche physique vers le tableau est l'un des artifices conçus pour favoriser un rapprochement entre l'*Aleijadinho* et son temps. Mais il y a un autre moyen, aussi important que le précédent, puisque sa conséquence. En effet, c'est en parcourant de très près la toile que l'on comprend qu'entre tous les regards figurés dans la peinture, il y en a un qui trouve engagement. C'est celui du sculpteur (fig. 6). Sa cible est à la fois Bernardelli et l'observateur. Si l'*Aleijadinho* ignore complètement son entourage « contemporain », c'est parce que c'est vers le peintre et nous, vers le futur, qu'il vise la reconnaissance.

Fig. 6

Henrique Bernardelli, *Aleijadinho, le sculpteur Antônio Francisco Lisboa* (détail), 1898-1899, huile sur toile, 75 x 50 cm, collections privée

© Colecao particular, Fortaleza, CE.

De cette intimité avec l'observateur découle une conséquence importante, toujours liée aux notions de proximité et de distance. Par le biais d'un tunnel temporel qui se creuse à chaque fois par les regards croisés dans l'œuvre, la distance historique qui existait entre le sculpteur et l'observateur et le maître se réduit considérablement : l'un et l'autre partageant alors du même plan temporel, ceci se composant paradoxalement d'un jadis et d'un maintenant.

- 21 Un autre indice permet d'approfondir cette sensation de transpercement du passé et du présent que Bernardelli veut créer avec son tableau, afin de nous rapprocher encore plus de son héros. Pour cela, il faut rester tout près de la peinture, et particulièrement de son côté inférieur droit. On y trouve une inscription composée, dont l'intégralité, difficile à déchiffrer au début, est la suivante (fig. 7) :

A. F. Lisboa
Ouro Preto 1797
Hommage au maître
Henrique Bernardelli.

Fig. 7

Henrique Bernardelli, *Aleijadinho, le sculpteur Antônio Francisco Lisboa* (détail), 1898-1899, huile sur toile, 75 x 50 cm, collection privée

© Colecao particular, Fortaleza, CE.

D'abord, le tout est déjà écrit de manière très significative, car l'inscription ne se veut pas posée *sur* la surface du tableau, mais *dans* l'image, intégrée à l'architecture, et plus précisément entre la colonne de l'église et le compas d'épaisseur qui repose sur celle-ci. Il s'agit d'un clair percement de l'écran, dont le but n'est pas juste de faire entrer le nom-et-signature de Bernardelli dans l'image (et ainsi dans le passé qui y est représenté), mais d'en faire un indice de la présence du peintre dedans la scène. Comme si, une fois à l'intérieur, Bernardelli avait pu côtoyer l'Aleijadinho et écrire l'inscription sur le pilastre, juste avant que le sculpteur y mette son compas. Pendant ce moment imaginaire, dont le souvenir se prolonge à travers leur échange de regards, les deux artistes furent (sont) sur les mêmes dimensions, physique et temporelle.

Entre les deux noms, ensuite, le lieu et la date. Ici, de nouveau, Bernardelli dérouté les attentes, puisqu'au lieu d'afficher à côté de sa signature la date d'aboutissement du tableau (ou le présent du peintre) il affiche plutôt à côté du nom du sculpteur celle de la scène peinte (le présent de l'Aleijadinho). Par cette procédure qui dévoile l'inattendu, en cachant l'attendu, le présent peint dans l'œuvre, le présent déposé sur l'œuvre, et le présent de l'œuvre proprement dite se mêlent ainsi encore davantage pour former à la fois un et plusieurs temps.

Cela semble être une manière très efficace de *mettre à présent* – et de nous *mettre en présence d'* – un artiste des temps coloniaux dont la biographie aurait été presque oubliée depuis sa première version, 40 ans plus tôt, si l'on croit le nouvel éditeur, en 1896. Sans imaginer Aleijadinho comme un mythe intouchable, Bernardelli nous transforme en témoins et complices d'un artiste si proche qui devient presque réel.

Maître local, maîtres universels

- 22 Une telle configuration doit être tenue en compte, car elle est au cœur des questions historiographiques concernant, la place de ce tableau parmi plusieurs ouvrages dédiés, au XIX^e siècle, à la représentation des vies des maîtres du passé. La peinture de Bernardelli puise entièrement son inspiration dans cette thématique qui en France, plus qu'ailleurs, a vu son ascension et son affaiblissement progressif pendant la première moitié du XIX^e siècle²⁸. Qu'ils soient plus ou moins connus, de nombreux artistes ne se privent pas d'aborder au moins une fois ce thème – mais fréquemment beaucoup plus que cela.

Au niveau basique des sources biographiques, le tableau brésilien a beaucoup en commun avec les autres ouvrages qui appartiennent au même univers de représentation. Aussi son récit est-il rempli des combinaisons des motifs très anciens avec d'autres plus modernes qui composent les biographies d'artistes en tant que genre particulier d'écriture surtout à partir de la contribution de Vasari, au XVII^e siècle (enfance prodigieuse et mort de l'artiste, tempérament particulier, maladies²⁹).

Cependant, en ce qui concerne le choix des épisodes figurés et l'accent donné à l'image, l'*Aleijadinho* s'écarte sensiblement d'autres peintures congénères (d'Ingres, de Delaroche, de Bergeret, de Vernet, de Robert-Fleury, de Cogniet, et d'autres). Elle s'en met même à contre-courant.

- 23 Francis Haskell a résumé, quoiqu'indirectement, la particularité initiale de l'œuvre de Bernardelli. En se référant au vaste ensemble d'images produit dans cette thématique, notamment en France, Haskell affirme d'abord que ces peintures « proclamaient à la quasi-unanimité que, du moins dans le passé, le peintre possédait tout – renom, fortune, famille, amour et amis. [...] Papes, rois, poètes et duchesses se précipitent dans son atelier³⁰; [...] La pauvreté et les autres calamités associées à la vie d'artiste [...] ont joué un rôle extrêmement limité dans ce monde de rêve³¹. » Et il conclut en de termes significatifs : « on pourrait dire qu'ils [tous ces tableaux] représentaient une sorte de contre-attaque contre toute une tradition, plus florissante que jamais au XIX^e siècle, qui voyait les peintres comme des bohèmes de mauvaise réputation, querelleurs et handicapés par la pauvreté³². »

Or, l'image de l'*Aleijadinho* appartient à cet intervalle iconographique toujours évité par les artistes lorsqu'il s'agissait de figurer les maîtres du passé (et cela est aussi le cas latino-américain). Tandis que l'accent a toujours été mis sur des événements importants de leurs vies – la découverte du jeune prodige, sa naissance, sa mort, ses amours, ses modèles, ses rivalités, les visites prestigieuses – pour l'*Aleijadinho*, il est question d'être représenté dans un mauvais jour de travail (jour de visite forcée), convoyé par la pauvreté et le handicap.

Mais il y en a encore, car une série d'attributs qualifient encore le sculpteur individuellement, et aussi vis-à-vis des « maîtres universels ». Ceux-ci sont, évidemment, tous des hommes, blancs, européens, et souvent proches des personnalités importantes à leurs époques. *Aleijadinho*, en revanche (peint par un artiste, lui aussi, blanc), en est le revers : il est métis, visuellement affreux, actif dans un pays colonial, entouré par une aristocratie anonyme dont il ne fait (et ne veut) pas faire partie.

- 24 Cette séquence descriptive, qui construit donc la représentation de cet artiste quasi maudit et « périphérique », ne constitue pas seulement une espèce de *subversion* du

thème mais aussi, en quelque sorte, une *sous-version* consciente du modèle grandiloquent de l'artiste du passé figuré dans les tableaux européens au XIX^e siècle. En effet, Bernardelli ne veut pas élever l'*Aleijadinho* à un « monde [lointain] de rêve » dans lequel il serait comblé d'honneurs (il est même le seul qui regarde l'observateur, dans le vaste ensemble d'image auquel il appartient). Le but est plutôt de rendre plus « vraie » la condition de l'artiste dans un cercle dominé par des blancs minables, dont il occuperait une place socialement inférieure, en tant qu'artisan et métisse.

Mais c'est précisément en étant socialement si bas que l'*Aleijadinho* s'élève au-dessus de ses proches, méritant ainsi notre admiration et celle de Bernardelli. Car, justement, ce n'est pas *grâce* à, mais au *mépris* de son milieu que l'artiste a pu manifester sa vocation. L'idée de fond de la peinture n'est rien d'autre que l'opposition à une vision déterministe d'un Hyppolite Taine (si important pour des écrivains brésiliens à la fin du XIX^e siècle), selon laquelle une « température morale » propice serait nécessaire au développement de l'art dans n'importe quel « milieu ». *Aleijadinho* en serait le contre-exemple, rien étant plus improbable qu'un artiste excentré, noir, fils d'une esclave, pauvre, estropié et colérique, puisse imposer son génie dans une société colonialiste, raciste et mondaine. Autrement dit : Bernardelli soutient l'existence de génies en tant que phénomène universel, indépendant donc de la géographie, de la condition raciale, sociale et même physique.

Il faut dire qu'afin d'établir une telle construction, Bernardelli a dû aussi réaliser une deuxième *subversion*, plus précisément une *sur-version* du sujet qu'il a choisi de représenter, surtout par rapport à la réalité artistique du Brésil colonial. En absorbant l'essentiel de la biographie écrite par Bretas en 1858, ce que peintre accomplit est moins le dévoilement, par l'image, d'un artiste jusqu'alors méconnue, que l'invention même d'une *individualité* – par ailleurs géniale – qui n'avait pas de place dans le système artistique du XVIII^e brésilien, marqué par la présence de corporations d'artisans libres et d'esclaves, souvent soumises aux impératifs des commandes ecclésiastiques, dont les œuvres avaient d'habitude une paternité anonyme ou, du moins, collective³³.

Cette transposition d'un génie romantique en plein Brésil colonial, est sans doute la plus grande (et durable) contribution de Bretas, laquelle Bernardelli accepte et amplifie même dans sa peinture. Par son caractère à la fois *sur-versif* et *sous-versif* la peinture s'offre, plus que la propre biographie, comme la première contribution à inventer et à concentrer tous les éléments du mythe de l'*Aleijadinho* – sa *légende dorée* –, dont la suite trouvera en peu de temps, chez les modernistes des années 1920 et 1930, un véritable essor institutionnel. *Aleijadinho* deviendra le grand génie de l'art national, synthèse parfaite des « races » et des contradictions du pays.

- 25 La découverte de l'*Aleijadinho* pour cette génération attire alors, de nouveau, l'intérêt d'intellectuels étrangers, y compris plusieurs francophones, qui ont beaucoup aidé à parfaire l'aura du sculpteur. Ainsi, dès 1924 le poète Blaise Cendrars parle d'un projet jamais accompli d'écrire un roman sur l'*Aleijadinho*, « le lépreux constructeur de cathédrales³⁴ ». Roger Bastide, alors professeur au Brésil, publie à son tour, en 1941, le premier texte critique qui porte sur la construction du mythe de l'*Aleijadinho*³⁵. Mais ce sera Germain Bazin, alors conservateur au Louvre et professeur à l'École du Louvre, qui fera paraître deux ouvrages fondamentaux dédiés³⁶ à l'art de Minas Gerais et au sculpteur qui représente, selon Bazin, « le couronnement de l'art baroque *lusobrasileiro*³⁷ ». Le deuxième ouvrage est doté par ailleurs du premier catalogue raisonné de l'artiste, toujours incontournable pour les révisions de son œuvre.

Autrefois obscur maître local, dont les prodiges étaient relayés par la tradition orale avant de gagner une matérialité écrite, puis visuelle, *Aleijadinho* se convertit, finalement, en génie local et universel, exposé au Louvre, pouvant alors s'apparier avec les génies « du Caravage et de Mozart³⁸ ». Et c'est encore ainsi qu'il est fréquemment introduit par une bibliographie internationale récente, abondante, malgré d'importantes révisions autour de sa biographie douteuse.

NOTES

1. Le tableau a reçu trois titres différents, seul le premier est dû à l'artiste lui-même. C'est celui que nous adoptons dans ce texte.
2. À partir de 1500 le Brésil est politiquement soumis au Portugal, en tant que colonie ultra-maritime. En 1822, son indépendance est proclamée, ceci étant aussi le moment de fondation du Premier Royaume.
3. Le thème de la vie des anciens maîtres est inauguré au Brésil pendant le *Salão de Belas Artes* de 1847 par François René Moreaux, avec les tableaux *Benvenuto Cellini avec son disciple Ascanio*, et *Lorenzo di Medici critiquant les travaux du jeune Michelangelo*. Avant lui, Nicolas-Antoine Taunay, alors au Brésil, avait déjà abordé le thème en France au début du XIX^e siècle, avec *Giotto et Cimabue*, et *Francesco Francia devant la Santé Cécile de Raphaël*. Cependant, jusqu'à présent aucun registre ne confirme l'exposition de ses images au Brésil.
4. Nous avons pu travailler cette question dans notre thèse de doctorat : Fábio D'Almeida, *O jovem Pedro Américo entre arte, ciência do belo e um outro nacional*, São Paulo, ECA/USP, soutenue en 2016, en cours de publication.
5. Fernanda Pitta, « O jabuti e a paleta : o ateliê e o artista em Almeida Júnior. », *Concinnitas*, volume 01, n° 30, décembre 2017 ; cat. d'exp., *Trabalho de artista : imagem e autoimagem (1826-1929)*, sous la direction de Fernanda Pitta et Ana Cavalcanti, São Paulo, Pinacoteca de São Paulo, 2018 ; et Arthur Valle, Camila Dazzi (dir.), *Oitocentos : o ateliê do artista*, tome IV, Rio de Janeiro, CEFET/RJ, DezenoveVinte, 2017.
6. Auguste de Saint-Hilaire, *Voyage dans le district des diamants et sur le littoral du Brésil*, Tome Premier, Paris, Librairie Gide, 1833, p. 203, 204.
7. Rodrigo J. F. Bretas, « Traços biográficos relativos ao finado Antonio Francisco Lisboa, mais conhecido pelo apelido de *Aleijadinho* », *Correio Oficial de Minas*, Ouro Preto, n° 169 et 170 (19 et 23 août 1858).
8. Autour de « l'invention de l'*Aleijadinho* », voir Grammont, *Aleijadinho e o aeroplano*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000.
9. Ernst Kris et Otto Kurz, *L'image de l'artiste : légende, mythe et magie, un essai historique*, Paris, Rivages, 1987.
10. Des études récentes proposent l'année de 1738 pour la date de naissance de l'*Aleijadinho*. Voir Myriam A. R. de Oliveira, *O Aleijadinho e sua oficina*, São Paulo, Editora Capivara, 2002.

11. José P. X. da Veiga (éd.) et Rodrigo J. F. Bretas, « Aleijadinho », *Revista do Arquivo Público Mineiro*, 1896, n° 1, Ouro Preto, Imprensa Official de Minas Gerais, p. 164.
12. *Idem, ibidem.*, p. 164.
13. *Idem, ibidem.*, p. 163.
14. Celita, Vaccani « Trabalho referente aos comentários sobre o 'Aleijadinho' escritos por Henrique Bernardelli. » dans Arthur Valle et Camila Dazzi (dir.), 19&20, Rio de Janeiro, n° 1, v. II, janvier 2007.
15. « Henrique Bernardelli », *Minas Gerais : órgão oficial dos poderes do Estado*, Ouro Preto, 2 avril 1898, p. 5.
16. « Henrique Bernardelli », *Minas Gerais...*, 3 avril 1898, p. 3.
17. J. P. X. da Veiga et R. J. F. Bretas, *op. cit.* note 10, p. 163.
18. Thierry Laugée, *Figures du génie dans l'art français (1802-1855)*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2016, pp. 36-50.
19. E. Kris et O. Kurz, *op. cit.* note 8, p. 32 ; T. Laugée, *op. cit.* note 17, p. 70, note 56.
20. J. P. X. da Veiga et R. J. F. Bretas, *op. cit.* note 10, 1896, p. 171.
21. L'exemple le plus connu de cette vision négative envers le milieu colonial est donné par l'un des premiers livres d'histoire d'art brésilien, publié en 1888 par Luís Gonzaga Duque Estrada : *Arte Brasileira*. Les idées d'Estrada, et son rapport avec les thèses d'Hippolyte Taine ont été discutées par Tadeu Chiarelli dans l'introduction de la nouvelle édition du livre : T. Chiarelli « A moldura e o quadro da arte brasileira », in Luiz G.-Duque Estrada, *A Arte Brasileira*, Campinas, Mercado de Letras, 1995.
22. « Henrique Bernardelli », *Minas Gerais...*, 03 avril 1898, p. 3.
23. J. P. X. da Veiga et R. J. F. Bretas, *op. cit.* note 10, p. 161.
24. C. Vaccani, *op. cit.* note 13.
25. *Idem, ibidem.*
26. *Idem, ibidem.*
27. *Idem, ibidem.*
28. Pour la bibliographie essentielle sur le thème concernant l'art français : François-René Martin, « Le jeune Ingres et Raphaël (1789-1820). Mythologies », [Thèse d'habilitation à diriger des recherches. Mémoire inédit], Nanterre, Université Paris Nanterre, 2018 ; T. Laugée, *op. cit.* note 17 ; cat. d'ex., *L'artiste en représentation : Images des artistes dans l'art du XIX^e siècle*, sous la direction d'Alain Bonnet et Hélène Jagot, Lyon, Fage Editions, 2013 ; le chapitre 7 (« Les maîtres anciens dans la peinture française du XIX^e siècle ») de l'ouvrage de Francis Haskell, *De l'art et du goût : jadis et naguère*, Paris, Gallimard, 1989 ; cat. d'ex., *La peinture dans la peinture*, sous la direction de Pierre Georgel et Anne-Marie Lecoq, Dijon, musée des Beaux-Arts, 1982 ; Alain Mérot, « "Légende dorée" d'un peintre : Eustache Lesueur au XIX^e siècle », *B.S.H.A.F.*, n. 84, pp. 107-118, 1982 ; Richard Verdi, « Poussin's Life in Nineteenth-Century Pictures », *The Burlington Magazine*, vol. 111, no. 801, pp. 741-750, 1969.
29. E. Kris et O. Kurz, *op. cit.* note 8.
30. F. Haskell, *op. cit.* note 27, p. 219 ; T. Laugée, *op. cit.* note 17, p. 37.
31. F. Haskell, *ibidem*, p. 225 ; Michael Levey, *The painter depicted*, London, Thames & Hudson, 1981, p. 10.

32. F. Haskell, *ibidem*, p. 229.
 33. Jens Baumgarten et André Tavares, « O Barroco colonizador : a produção historiográfico-artística no Brasil e suas principais orientações teóricas », *Perspective*, Paris, vol. 2, 2013.
 34. Albert t'Serstevens, *L'homme que fut Blaise Cendrars*, Paris, Arléa, 2004.
 35. Roger Bastide « Le mythe d'Aleijadinho » dans son ouvrage *Psychanalyse du Cafuné*, Paris, Bastidiana, 1996.
 36. Germain Bazin, *L'architecture religieuse baroque au Brésil*, Paris/São Paulo, Librairie Plon-Museu de Arte, 1956 ; *Idem*, *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*, Paris, Le temps, 1963.
 37. *Idem*, *ibidem*, p. 11.
 38. Patrick Straumann, *L'Aleijadinho : « le lépreux constructeur de cathédrales »*, Paris, Chandeigne, 2005.
-

RÉSUMÉS

Cet article se propose d'analyser le tableau *Aleijadinho*, le sculpteur Antonio Francisco Lisboa du peintre brésilien Henrique Bernardelli, la première et seule représentation connue de la vie d'un maître du passé colonial latino-américain au XIX^e siècle. Nous tenterons de replacer cette œuvre dans le contexte artistique brésilien, notamment celui de la représentation des artistes du présent et du passé. Nous discuterons comment le tableau de Bernardelli s'inspire d'une manière très particulière de la première biographie consacrée au sculpteur, dans les années 1850, pour installer l'idée d'un génie prédestiné du passé colonial brésilien. L'analyse de la peinture mettra en relief la manière dont le tableau s'éloigne considérablement des formules qui sont fréquemment présentes dans les ouvrages européens figurant aussi les vies des maîtres anciens, au XIX^e siècle.

This article proposes to analyse the painting *Aleijadinho*, le sculpteur Antonio Francisco Lisboa by the Brazilian painter Henrique Bernardelli, the first and only representation known from the lifetime of a master of the Latin American colonial past in the nineteenth century. We will attempt to place this work in the Brazilian artistic context, notably that of the representation of the artists of the past and present. We will discuss how Bernardelli's painting is inspired by in a very particular way by the first biography dedicated to the sculptor, in the 1850s, to set up the idea of a predestined genius of the Brazilian colonial past. The analysis of the painting will highlight the way in which the canvas distances itself considerably from the formulas that are frequently present in the European book also figuring the lives of the Old Masters in the nineteenth century. Antonio Francisco Lisboa, *Aleijadinho*, peinture brésilienne, XIX^e siècle, maîtres anciens, art colonial, genre anecdotique, histoire des artistes

INDEX

Keywords : Antonio Francisco Lisboa, Aleijadinho, Brazilian painting, nineteenth century, old masters, colonial art, anecdotal genre, history of artists