



## Le peintre de la mort de Martí

Par Jorge R. Bermudez  
Traduit par Alain de Cullant  
[Número 05, 2015](#)

Attaché à la tendance académique de thème historique, le tableau *La mort de Martí à Dos Rios* a été conçu par Esteban Valderrama dans la première moitié de 1917 et exposé au Salon des Beaux-arts de 1918. Le peintre avait alors vingt-quatre ans. Peut-être enthousiasmé par l'accueil qu'avait eu quelques années avant *La mort d'Antonio Maceo* (1908), du notable artiste académique Armando Menocal, Valderrama s'est proposé de rééditer le fait, maintenant avec le thème de la mort de l'Apôtre. Sans aucune référence visuelle, comme presque toutes les œuvres académiques abordant le fait historique au début de la République, dans cette œuvre, l'auteur est parti du témoignage oral et écrit. Mais il n'a pas eu la même chance. L'œuvre a été la cible de la critique, lui signalant des inexactitudes historiques et des lacunes de composition. L'insistance de la critique a été telle que l'amour propre du jeune peintre a été blessé, assez pour détruire le tableau.

Toutefois, trois images de la peinture sont restées : une en noir et blanc apparue sur la couverture d'*El Figaro* (3 février 1918), une photo qui a été réimprimée quelques semaines plus tard dans le numéro correspondant au 24 février pour illustrer l'entrevue du peintre par le journaliste Franco Varona, une trichromie reproduite sur la couverture de la revue *Bohemia*, de la même date que la précédente. Depuis lors et au cours du siècle on a souvent illustré la mort en combat de l'Apôtre dans divers médias et audiovisuels en ayant recours à la photo en noir et blanc de l'œuvre de Valderrama. Par contre, celle en couleur n'a pas été souvent reproduite. La trichromie, dans ce cas, étant la seule version en couleur de ladite peinture, ne reflétait pas la qualité requise de l'œuvre en question, étant donné que l'impression avec cette technologie est toujours faite de la photo en noir et blanc ; une situation qui a été seulement surmontée dans les années 1930, quand on a introduit la transparence ou diapositive couleur. Arturo Carricarte, qui a vu l'œuvre in situ, a noté : « En elle (la trichromie) on ne peut apprécier que très imparfaitement les mérites de l'original » (1). Il faudra donc attendre l'image numérisée pour que l'œuvre la plus signalée de ce peintre académique puisse être refaite pour l'histoire de l'art cubain, ainsi que pour l'iconographie du thème martiano.

Cette situation a commencé à devenir une réalité à partir de 2002, quand celui qui écrit ces lignes, suite à la nécessité de reproduire en couleur ladite peinture pour son *Antología visual: José Martí en la plástica cubana* (maison d'édition Letras Cubanas, 2004), a eu recours au photographe et artiste numérique William Bello, qui a été immédiatement enthousiasmé par l'idée. Les premiers doutes sont apparus après avoir numérisé la trichromie. Le premier, pour être le plus évident - et qui a servi d'introduction aux autres -, a été la couleur rosée avec laquelle les nuages étaient représentés. Selon le moment de la mort de Martí : un après-midi et la loyauté de l'artiste envers le fait historique en question, ladite couleur ne devrait pas être celle de l'original. Le témoignage de Carricarte, même s'il devait être pris en compte, n'expliquait pas les raisons qui avaient mené à soutenir un tel critère sur l'imperfection de la trichromie. D'où l'importance de l'entrevue mentionnée avec *El Figaro*. Dans ce document, Valderrama précise : « Les sujets historiques, s'ils sont faits avec conscience, conformes à la vérité, telle qu'elle est, ne donnent pas une marge à l'artiste pour composer à sa volonté. Mais comme il n'est pas possible de confondre une œuvre historique avec une purement décorative, dans laquelle le peintre peut faire gala de sa fantaisie, je ne me suis pas découragé et j'ai continué à travailler » (2). « Et les obstacles ? », demande le journaliste. « Le premier et le plus puissant a été la simplicité du fait - réponse Valderrama -, pour le petit nombre de personnages et pour le peu de détail - pour le dire ainsi - de cet événement, tel que me l'ont rapporté les témoins les plus autorisés présents dans ce fait mémorable (car personne, sauf Ángel de la Guardia, décédé quelques années auparavant, a vu mourir Martí). Je me suis documenté le plus possible pour faire ma peinture. Je suis allé à l'endroit même où le héros est tombé. Je suis allé voir le colonel Lores à Bayamo dûment recommandé, qui a mis les deux hommes à ma disposition afin qu'ils m'accompagnent à cheval de Jiguaní à Dos Ríos. La traversée a été pénible car nous avons galopé durant trois ou quatre heures. Enfin, nous avons traversé le Contramaestre au même endroit que l'a fait Martí... Ma poitrine se remplissait d'émotion en passant par ces lieux historiques... Nous sommes arrivés. J'ai étudié le paysage : j'ai pris des notes de l'endroit et j'ai essayé de fixer dans ma mémoire toute la simplicité de ce panorama passionnant. Dans le paysage qui a servi de fond à la tragédie, l'artiste sauve tous les détails et il lui donne un motif « pictural » ; tout est simple, vague, de couleur humble, sans grands contrastes, sans caprices ni extravagances sensationnalistes si présents dans la peinture décorative moderne. Et fidèle à l'aspect de la nature dans ces lieux, je l'ai ressenti et je l'ai placé sur la toile sans la vaine prétention de la « corriger » ni sans avoir l'idée du recours toujours faux de la « contraster » (3) (4). Ce qu'expose Valderrama est vérifié dans l'une des photographies qui illustrent l'entrevue, le montrant avec capote militaire sur son cheval au milieu d'une végétation clairsemée, pas très attrayante, incapable de lui donner une raison « picturale » - comme il le dit si bien -, tel qu'il l'a représenté dans la peinture.

Un autre témoignage d'intérêt est celui de Billiken (le pseudonyme de Felix Callejas), dans sa section « *Arreglando el mundo* », du journal *El Mundo*, dans laquelle, même s'il se présente comme un journaliste n'étant pas spécialisé dans l'art, a été suffisamment perspicace pour discerner le but du peintre, quand il dit : « Tout semble

indiquer que celles-ci (les critiques) tournaient autour du fait que l'artiste, dévot de la réalité, ne cherche pas précisément l'effet agréable et facile, mais, peut-être en sacrifiant ses goûts artistiques, qu'il présente le personnage de son œuvre tel que le concevait son esprit analytique au moment énorme et douloureux de donner à Cuba l'offrande de sa vie » (5).

Dans un moment de l'entrevue du peintre, celui-ci affirme, « on fait abstraction et on méprise le simple dans la nature » (6). Et, précisément, c'est ce qui n'a pas fait Valderrama, il n'a pas fait abstraction ni méprisé la simplicité de la nature de Dos Ríos. Son œuvre, pour être de reconstruction historique, plus dictée par le cerveau que par la sensibilité, était trop véritable pour les critères dominants dans la peinture cubaine du moment. Ceci explique que même un critique peu conservateur comme Bernardo G. Barros a ignoré cet aspect de la peinture, soulignant « peu d'horizon, une nature sauvage mais mal interprétée en se référant à la perspective et qui donne donc l'effet d'un rideau proche – beaucoup trop proche – aux personnages du drame » (7).

Le corps de Martí touché par les balles, n'ayant plus le contrôle de son cheval, a dû être une image fastidieuse pour une critique et un public qui aspirait à voir quelque chose de plus « classique », c'est-à-dire plus idéalisé, en correspondance avec le « soi-disant » respect que l'image de l'Apôtre devait avoir sur la première toile qui abordait la question. (En comparant ou non avec l'étatisme qui régit *La mort de Maceo*, d'Armando Menocal, dont la composition est une appropriation de *Descendimiento de Cristo*, Tiziano). Auquel se somme, comme l'apothéose des préjugés dominants dans le genre, le traitement de la tête de l'Apôtre et le geste choisis par l'artiste pour représenter le moment tragique. « Une tête de boîte d'allumettes » a été l'un des nombreux qualificatifs qu'il a reçus. Alors que Barros a défini la main sur sa poitrine comme une attitude « d'opéra lyrique » (8). À première vue il est clair que la tête de Martí se voit un peu plus grande que la normale en relation avec le corps ; mais, à notre avis, elle est donnée par le grand format et la référence choisie par l'artiste pour sa représentation. Le format, supérieur à deux mètres sur deux mètres et demi, a obligé Valderrama à lui donner une dimension légèrement supérieure à l'échelle afin de mettre en évidence ce qui, de toute évidence, était le centre visuel du tableau : le front d'un homme qui, dans ses versets prophétiques, voulait mourir « le visage au soleil ». En ce qui concerne la référence : sur l'unique photo de Martí, seul et avec le corps entier (Jamaica, 1892), on voit une disproportion similaire. Les autres œuvres de Martí de l'auteur qui ont suivi *La mort de Martí à Dos Ríos*, les portraits pour le Palais National de Mexico et le Liceo de Guanabacoa, les deux de 1945 et celui de 1951 (actuellement dans le Centro de Estudios Martianos de La Havane), ont également eu comme référence ladite photo. Dans les dernières trois portraits, Valderrama a représenté le buste de l'Apôtre dans un contexte en rien dramatique : les deux premiers, sous un palmier et le troisième à côté d'un bureau. Enfin, il convient de noter l'omission du visage d'Ángel de la Guardia, qui est justifiée par sa chute du cheval. On en déduit que Valderrama ne possédait aucun témoignage visuel sur le jeune mambí qui, comme je l'ai déjà dit, est décédé peu de temps avant que le peintre réalise la recherche afin de faire la toile, car ce recours ne lui

a pas permis une interprétation sur la question, ainsi que le risque de manquer de respect à la vérité historique qu'il se proposait en ce qui concerne le fait recréé.

Si nous avons à l'esprit que la norme de visualité de la population cubaine et mondiale durant ces années était en relation avec les œuvres de la Renaissance, du baroque et du néoclassique, avec celles d'une photographie souvent posée et idéalisée, et avec des images gravées (xylographies, chalcographies, lithographies, photogravures), qui, au moyen de transcriptions des modèles fournis par la peinture et la photographie, étaient reproduites par des publications périodiques et des revues d'art et de littérature, il est clair que la toile de Valderrama n'est pas en accord avec la culture visuelle du moment. En plus du sujet comme tel, où l'image de Martí - idéalisée par le peuple - n'avait jamais été conçue en une posture si dramatique. Il faut aussi avoir présent qu'aujourd'hui nous sommes nés avec un legs visuel et audiovisuel trop enrichi par le cinéma, la télévision et la vidéo, dans lesquelles les postures comme celle conçue par notre artiste pour représenter la mort de Martí se voient quotidiennement par dizaines sans que l'on sente le moindre rejet, ce qui est dû à l'évolution qui a fonctionné dans la sensibilité des récepteurs, comme conséquence des conditionnements médiatiques. Mais au début du siècle dernier il n'en était pas ainsi. Même le cinéma muet qui abordait le thème de l'Ouest nord-américain – considéré généralement comme le plus violent de l'époque -, la règle était que les acteurs, tués ou blessés, tombent avec une certaine « élégance ». Et trente ans avant, quand la photographie expérimentale a capturé les premières images de personnes en mouvement, personne ne donnerait crédit que la plante du pied, au moment de la marche, soit presque de face, après des dizaines de siècles de représentations picturales où il était vu de profil (Égypte, Mésopotamie) ou depuis le haut.

Mais si le « réalisme » de Valderrama, pour l'appeler d'une certaine façon, lui a attiré l'attaque de la critique et d'une partie du public connaisseur, ce même réalisme a contribué, quelques années plus tard, que cette œuvre devienne emblématique du fait historique abordé. La photo en noir et blanc sur la couverture d'El Fígaro y ayant grandement contribué. La valeur testimoniale de la photographie, alors en plein essor, a fait de son image l'ultime critère de la vérité. En absence d'un témoignage photographique de la mort en combat de Martí, la photogravure en noir et blanc de l'œuvre de Valderrama, reproduite dans les journaux, les revues et les livres, a fini par être identifiée comme la photo du fait désigné. Il semble que le peintre ne s'est pas récupéré de l'attaque ou a fini par donner raison à la critique - avec des critères esthétiques semblables aux siens -, car il n'a jamais plus abordé la question de la mort de l'Apôtre. Dès lors, chaque fois qu'il a réinterprété l'icône, il l'a fait comme un portrait pictural, un genre dans lequel ses contemporains l'ont toujours reconnu comme un virtuose. À un tel point que dans un article sur le Salon des Beaux-arts de 1920 paru dans la revue *Social* du mois de février, on lit : « Valderrama se présente avec *Dura Tierra*, dont la toile nous semble très inférieure à ses admirables portraits au pastel. Malgré ceci, nous croyons que *Dura Tierra* est un pas en avant de l'artiste, si nous nous rappelons son infortunée *Mort de l'Apôtre* ». Sans commentaire.

Le travail de reconstruction numérique n'est pas encore achevé. Mais ce qui a été fait jusqu'à présent permet de prédire une fin heureuse. Qui aurait pu dire à Esteban Valderrama que son œuvre la plus vilipendée serait la plus mémorable ? Mais, surtout, qu'elle commence à être récupérée pour la culture visuelle cubaine à partir d'une technologie qu'il n'aurait pas pu imaginer, même dans ses rêves. Deux paradoxes en un pour que *La mort de Martí à Dos Rios* soit un tableau dont il faut se souvenir.

#### Notes :

\* Le présent travail fait partie d'une œuvre plus importante correspondant au livre *Martí, comunicador visual*, en processus d'édition

(1) Arturo Carricarte. Ob. cit. lám. 49

(2) Franco M. Varona. "La génesis de un cuadro notable", *El Fígaro*, La Havane, 24 février 1918, p. 240, qui est reproduit dans ce même numéro dans la section Entrevista

(3) L'entre guillemet est de l'auteur

(4) Idem

(5) Félix Callejas (Billiken). "Arreglando el mundo". *El Mundo*, février 1918

(6) Franco M. Varona. Ob. cit., p. 241

(7) Bernardo G. Barros. "Salón de Bellas Artes de 1918". *Revista de Bellas Artes*, La Havane, janvier/mars 1918, p. 12

(8) Idem. En 1945, le peintre Jorge Arche a réalisé son portrait de Martí, le représentant avec une *guayabera* (chemise cubaine) et la main sur la poitrine, certainement inspiré par la toile *El caballero de la mano en el pecho*, d'El Greco. On a beaucoup écrit sur le titre de ce tableau depuis sa réalisation en 1578 jusqu'à nos jours. Ici nous recueillons seulement deux versions ; une religieuse et une laïque. La première en relation avec un passage des *Ejercicios espirituales*, de San Ignacio de Loyola : « Chaque fois que nous péchons (...) porter la main sur la poitrine » ; la seconde, par contre, croit voir une personnification de la chevalerie castillane de son temps. Il est probable que la première référence à laquelle Arche a remédié dans l'œuvre citée d'El Greco e été celle d'étudier la toile de Valderama, avec une critique inverse à celle de Barros (Note de l'auteur).

[www.lettresdecuba.cult.cu](http://www.lettresdecuba.cult.cu)  
[lettresdecuba@cubarte.cult.cu](mailto:lettresdecuba@cubarte.cult.cu)  
Facebook : Lettres de Cuba  
Twitter : @rlettresdecuba