



HAL
open science

**Allégories de la défaite chez deux peintres philippins :
Spoliarium (1884) de Juan Luna et Las vírgenes
cristianas expuestas al populacho (1884) de Félix Hidalgo**

Emmanuelle Sinardet

► **To cite this version:**

Emmanuelle Sinardet. Allégories de la défaite chez deux peintres philippins : Spoliarium (1884) de Juan Luna et Las vírgenes cristianas expuestas al populacho (1884) de Félix Hidalgo. Crisol, 2018, Penser et représenter la défaite. hal-01545215

HAL Id: hal-01545215

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-01545215>

Submitted on 13 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Allégories de la défaite chez deux peintres philippins : *Spoliarium* (1884) de Juan Luna y *Las vírgenes cristianas expuestas al populacho* (1884) de Félix Hidalgo

EMMANUELLE SINARDET

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE, CRIIA – EA 369

1. Deux huiles sur toile de jeunes peintres philippins se distinguent à l'Exposition Nationale des Beaux-Arts de 1884, à Madrid : l'imposante *Spoliarium* (422 x 767 cm) de Juan Luna y Novicio (1857-1899), aujourd'hui l'œuvre la plus célèbre des Philippines, obtient la première médaille d'or, et *Las vírgenes cristianas expuestas al populacho* (115 x 157 cm) de Félix Resurrección Hidalgo (1855-1913) reçoit la neuvième médaille d'argent. Toutes deux représentent des vaincus dans le cadre de l'Antiquité romaine, cher au style néo-classique alors en vogue dans les salons. La première dépeint la dépouille des gladiateurs à l'issue de leur défaite, pleurés par leurs proches dans le spoliaire qui donne son titre à l'œuvre. La seconde représente deux vierges chrétiennes ayant échoué à plaider leur cause, sur le point d'être livrées aux Romains.
2. L'académisme du sujet et de la forme n'empêche pas de représenter la défaite comme une tragédie humaine, non sans *pathos*. La figure du vaincu chosifié pour le plaisir des Romains est alors interprétée comme une allégorie par les tenants du Mouvement dit de Propagande, tenu aujourd'hui pour une des premières manifestations d'une conscience nationale philippine. Ce mouvement d'inspiration libérale, qui prend son essor au début des années 1880, réclame à la métropole des réformes de modernisation, la fin du statut colonial de l'archipel, l'égalité des droits pour les insulaires et une moindre emprise de la hiérarchie cléricale sur la vie culturelle et politique locale. Toutefois, ils ne cherchent pas seulement à faire connaître leurs revendications, mais à se concilier la sympathie des Espagnols, et c'est ce dessein que servent ici les figures de la défaite.



Juan Luna, *Spoliarium*, 1884, huile sur toile (422 x 766 cm), Collection du National Museum of the Philippines, Manille



Félix Resurrección Hidalgo, *Las vírgenes cristianas expuestas al populacho*, 1884, huile sur toile (115 x 157 cm), Bangko Sentral ng Pilipinas Collection, exposée à la National Gallery Singapore, Singapour¹

1 LOW Sze Wee (dir.), *Between Declarations and Dreams: Art of Southeastern Asia since the 19th Century*, Singapore, National Gallery Singapore, 2015, p. 25.

Deux représentations de vaincus dans la Rome antique

3. Les toiles *Spoliarium* de Juan Luna et *Las vírgenes cristianas expuestas al populacho* de Félix Hidalgo se détournent du réalisme en traitant de sujets placés dans un temps et un espace, la Rome antique, bien distants de l'Espagne et des Philippines des années 1880, et en optant formellement pour un traitement néo-classique dont l'académisme ignore les mouvements d'avant-garde qui se développent alors en Europe.
4. *Spoliarium*, aujourd'hui exposée au Musée National des Philippines à Manille, considérée comme un trésor national, est inspirée d'un passage de *Rome au siècle d'Auguste, ou Voyage d'un Gaulois à Rome à l'époque du règne d'Auguste et pendant une partie du règne de Tibère* (Debrozy, 1835), de l'historien et écrivain français Charles Louis Debrozy, publié en plusieurs tomes entre 1835 et 1847 avec un immense succès, qui décrit comment, à l'issue des jeux du cirque, dans une pièce située sous le Colisée, le spoliaire – spoliarium –, on achevait les gladiateurs qui avaient été mortellement blessés au combat puis on les dépouillait de leurs armes et armures. *La Gazette des Beaux-Arts*, dans son compte-rendu de l'Exposition Nationale de 1884, se fait l'écho de l'émotion qu'a suscitée dans le public la représentation des ces vaincus, passés de la lumière des arènes à l'obscurité d'un espace confiné : *Spoliarium* est « l'œuvre à sensation » de l'Exposition, « celle qu'on est enfin convenu de reconnaître comme la plus importante non seulement de l'exposition actuelle, mais encore de toutes les précédentes » (Navarro, 1884 ; 190-192). À en croire le correspondant à Madrid de *La Gazette des Beaux-Arts*, le jury, en accordant à Juan Luna la première médaille d'or, a décidé de ratifier l'enthousiasme du public. Luna n'est d'ailleurs pas un inconnu ; le jeune artiste, alors âgé de 27 ans, s'était déjà distingué à l'Exposition de 1881, où il avait obtenu une seconde médaille pour *La muerte de Cleopatra*.
5. La représentation de la défaite, dans *Spoliarium*, insiste sur l'horreur des souffrances endurées par les vaincus de l'arène à travers de multiples détails, les taches de sang, les chairs blêmies, les marques de l'égorgeement qui a achevé les blessés. Pourtant, comme le souligne *La Gazette des Beaux-Arts*, l'œuvre n'est pas repoussante. Ce n'est pas l'épouvante qui domine, mais un profond sentiment d'humanité, servi par la taille d'une

toile qui mesure plus de quatre mètres de haut pour presque huit de large, où les corps approchent des proportions grandeur nature. Le tableau, en outre, met sa remarquable largeur au service de la narration du drame humain qui s'y noue, gloire et défaite, succès et humiliation, vie et mort.

6. Il fait habilement débiter l'action, le moment où l'on achève les gladiateurs, en dehors du cadre. De cette étape du calvaire qu'endurent les vaincus, égorgés brutalement, on ne voit, au fond et à gauche, que la foule avide de sang qui se presse pour assister aux mises à mort. Le spectateur est forcé d'imaginer l'action, des horreurs plus grandes encore que celles que l'artiste aurait pu représenter. Ce procédé permet aussi de faire du vaincu, au premier plan et mis en lumière au sens propre comme au sens figuré, le centre de gravité de la composition. Son cadavre est traîné sans ménagement par un esclave sur des dalles ruisselantes de sang. À ses côtés, un autre corps est féroce­ment tiré par un autre esclave au moyen d'une corde, tel un animal. Sur le seuil du spoliarium, à droite, un troisième esclave repousse de son bras tendu, le poing fermé, la foule envahissante.
7. Au second plan se trouvent d'autres personnages penchés sur d'autres corps, pour l'ultime étape avant l'anéantissement – les cadavres seront brûlés – qu'est le dépouillement des corps. On peine à les distinguer, car ils sont plongés dans l'obscurité, condamnés à n'être que de vagues silhouettes dans le monde des ténèbres qu'est ici le spoliaire. À la lueur douteuse de quelques torches, plusieurs d'entre elles cherchent, dans ce que le spectateur devine être le monceau des morts, l'ami ou le parent. Il ne distingue clairement qu'une femme de dos et penchée sur un défunt, une mère, une sœur ou une amante éplorée.
8. L'espace du spoliarium est en définitive peu représenté : il est plongé dans l'obscurité, si bien que le spectateur n'en décerne qu'une partie, le seuil marqué par l'esclave empêchant la foule des curieux d'y pénétrer et quelques dalles ensanglantées, au premier plan. Car c'est moins la représentation de l'espace qui intéresse le peintre que celle du drame qui s'y joue. Par ce procédé, le spectateur devient le témoin d'une forme de procession funéraire monstrueuse, dont le mouvement articule la composition, une diagonale qui part en bas à gauche pour avancer vers la droite, en hauteur. Les cadavres des vaincus, traînés par les esclaves au corps incliné dans l'effort, donnent son impulsion à cette dynamique morbide, puisqu'ils forment chacun leur diagonale, prolongée par les traînées de sang pour le corps cen-

tral. À cette dynamique adhèrent les lignes parallèles formées par les dalles et d'autres traînées de sang.

9. Elle impulse un mouvement qui est aussi celui de la clarté, en bas à droite, à l'obscurité, en haut à gauche. Le passage de la lumière vers les ténèbres sert évidemment la dimension narrative de la composition, divisée en trois tiers qui sont, de gauche à droite, les trois étapes du traitement infligé aux vaincus : premièrement, à gauche, la mise à mort hors cadre mais dont on voit les nombreux spectateurs, parmi lesquels plusieurs tentent de pénétrer plus avant dans le spoliarium ; deuxièmement, au centre, le cadavre traîné ; enfin, à droite, plongés dans l'obscurité, les corps dépouillés, désormais impossibles à distinguer, comme avalés par les ténèbres.
10. La progression de la clarté vers l'obscurité, de la gloire vers l'oubli, de la vie vers la mort, aboutit au néant souterrain du Colisée. La dignité est ici niée au vaincu par le traitement de son cadavre mis au rebut, qui se confond avec la profondeur même du spoliaire, en haut à droite. Les combattants ont beau se sacrifier pour le seul plaisir de leurs maîtres, ces derniers leur refusent ces rites funéraires qui les inscriraient toujours dans l'humanité. La sauvagerie n'est pas du côté des gladiateurs, mais des – soi-disant – tenants de la civilisation, les Romains. En s'exonérant du respect dû aux morts, en les dépossédant de leur humanité, Rome ne se montre pas seulement cruelle et injuste, mais elle faillit éthiquement.
11. *Las vírgenes cristianas expuestas al populacho* de Félix Resurrección Hidalgo transporte également le spectateur dans la Rome antique, pour remettre en question la supposée grandeur de sa civilisation, à travers le traitement dégradant infligé au vaincu. Il ne reste de cette œuvre que quelques copies, dont une au Metropolitan Museum de Manille et une autre à la National Gallery de Singapour, car l'original a été détruit lors de l'incendie qui a ravagé l'Université de Valladolid en 1939.
12. Quoique d'un style néo-classique très académique, la toile de Hidalgo, comme chez Luna, a suscité une vive émotion parmi les spectateurs madrilènes, qui tient au sujet – la persécution des premiers chrétiens – et au traitement de celui-ci – les persécutés y sont des jeunes vierges lumineuses, promises au martyr. Le peintre les représente ici dans un cachot, vulnérables, enchaînées, dénudées, humiliées. Elles sont examinées avec concupiscence par des personnages masculins qui se massent, chosifiées déjà. Le

peintre capte avec intensité l'instant dramatique qui précède le début de leur calvaire, alors que pénètrent et se bousculent dans leur cellule les Romains auxquels elles vont être livrées pour leur plaisir. Le viol a toutefois déjà débuté dans les corps et les chairs exposés. La nudité de la vierge debout est paradoxalement soulignée par le voile qui lui ceint la taille et qui montre plus qu'il ne dissimule. La jeune fille lève les yeux au Ciel, et son regard clair semble vide, sans vie, annonçant le dénouement funeste. À ses pieds, le corps abandonné de sa compagne d'infortune, le visage baissé, caché par la chevelure, dit la résignation autant que le désespoir. Comme dans la toile de Luna, la figure du vaincu est dépossédée de sa dignité : les jeunes filles ne sont déjà plus que les instruments du plaisir des Romains.

13. La lumière est ici travaillée pour sublimer les victimes pathétiques, claires et pures. Celles-ci captent d'emblée l'attention du spectateur, alors même qu'elles n'occupent qu'un espace restreint de la composition, moins du tiers droit de la toile. Elles représentent des proies, comme le suggère le mouvement semi-circulaire dont elles sont l'aboutissement et qui organise la composition, formé des Romains qui s'avancent. Ce mouvement, celui de la prédation, prend son origine dans l'autre espace lumineux du tableau, en haut à gauche, à l'arrière-plan, à savoir l'entrée menant au cachot. Une foule aux visages à peine ébauchés s'y engouffre et descend les escaliers dans l'ombre ; elle affirme progressivement sa présence, dans le premier tiers gauche de la toile. Se dégagent en effet, de plus en plus distinctement en suivant le mouvement semi-circulaire, un profil et un nez, le dos d'un homme vigoureux planté sur ses deux jambes en signe de domination, au premier plan, tournés vers la prisonnière ; puis, dans la clarté toujours croissante, au centre, cinq hommes, dont l'un s'apprête à lâcher le voile. Enfin, baignée de lumière, point d'arrivée de cette dynamique d'ensemble, se trouve la vierge debout, la proie livrée au viol. Son corps dessine une verticale que prolonge son regard tourné vers le Ciel et la lumière, invitant au sublime. À ses pieds, en contrepoint, le corps blanc de l'autre vierge, sans visage, effondrée, offre un contraste saisissant avec le tissu noir sur lequel il repose. Le couple infernal proie/prédateur est également désigné par l'usage des couleurs : le blanc immaculé et le rose des tissus dont se couvre le Romain qui s'apprête à lâcher le voile font écho à la blancheur rosée des chairs exposées de la vierge.

14. Les deux œuvres offrent des représentations pathétiques de la défaite, non seulement parce que les vaincus y sont sans défense, qu'il s'agisse des

jeunes filles enchaînées ou des gladiateurs blessés que l'on achève, mais parce qu'ils sont réifiés. C'est sur cette dégradation de l'humanité que repose l'allégorie qui fait, de ces deux toiles, des œuvres ancrées dans la réalité de leur temps, malgré l'apparente distance de la Rome antique et la neutralité érudite de leur sujet.

2. La réception des deux toiles par le Mouvement de Propagande : de la Rome antique à l'Espagne coloniale

15. Juan Luna et Félix Resurrección Hidalgo sont tous deux issus de cette nouvelle élite urbaine métisse, d'ascendance espagnole, native et/ou chinoise, qualifiée de *ilustrada*. Elle est le moteur d'une première phase de modernisation et de développement commercial, favorisée par la révolution libérale de 1868 dans la métropole et l'intensification de l'activité portuaire dans l'archipel, après l'ouverture du Canal de Suez en 1869. Aisée, éduquée en castillan dans de prestigieuses institutions, elle parfait sa formation à Madrid et dans les grandes capitales européennes.
16. Juan Luna (1857-1899) est d'origine modeste, mais sa remarquable trajectoire en fait un *ilustrado*. Après des études au Ateneo Municipal de Manille où il obtient son *Bachillerato* en Artes, Juan Luna s'inscrit à l'Académie des Beaux-Arts de Manille où il reçoit l'enseignement de l'Espagnol Agustín Sáez, puis poursuit sa formation en Europe grâce à une bourse. En 1877, à Madrid, il est admis à la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando et séjourne en Italie. Il reçoit très tôt de nombreuses distinctions, et il est aujourd'hui considéré comme l'un des premiers artistes philippins à jouir d'une renommée internationale, avec Félix Resurrección Hidalgo (1855-1913). Ce dernier, diplômé d'un Baccalauréat en Philosophie de la prestigieuse Université Santo Tomás de Manille en 1871, se forme également dans la capitale auprès d'Agustín Sáez puis, à Madrid, à la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Hidalgo, comme Luna, séjourne à Rome qui lui inspire plusieurs sujets, dont *Las vírgenes cristianas expuestas al populacho*. Les deux hommes se rendront ensuite à Paris où ils ouvriront leur studio et recevront de nombreux prix, tant en France qu'en Espagne.
17. À Madrid, Luna et Hidalgo fréquentent assidument d'autres étudiants philippins ilustrados, Esteban Villanueva, Manuel Zaragosa, Melecio Figue-

roa, José Rizal, entre autres. Leurs amis organisent en leur honneur un banquet, le 25 juin 1884, au Restaurante Inglés, pour célébrer leur succès à l'Exposition Nationale des Beaux-Arts. Les discours alors prononcés sont aujourd'hui considérés par l'historiographie comme la manifestation d'une conscience nationale en formation (voir Schumacher, 1997) ; ils sont présentés par l'histoire officielle philippine, celle du roman national, comme une déclaration d'émancipation.

18. Ces étudiants et intellectuels philippins en Espagne forment un groupe informel, le Mouvement de Propagande, dont font également partie les libéraux ayant quitté l'archipel à l'issue de la répression de 1872 contre la mutinerie de Cavite (pour l'impact de cette répression, voir Roces, 1998 ; 62-83). Ils mettent à profit, dans la métropole, la liberté d'expression que les ordres religieux censurent dans la colonie, à la faveur de la *Ley de Imprenta* de 1883. Le mouvement prend son essor dans le sillage de l'éphémère *Círculo Hispano-Filipino* de Madrid et gagnera en visibilité lorsque les Philippins de Barcelone le doteront d'un organe de diffusion, *La Solidaridad, Quincenario democrático*, publié entre 1889 et 1895. Présentés aujourd'hui comme les pères de l'indépendance, José Rizal, Graciano López Jaena, Mariano Ponce, rejoints ultérieurement par Marcelo Hilario del Pilar qui arrive en Espagne en 1888, sont les membres les plus actifs de ce mouvement d'inspiration libérale, organisé à l'origine à des fins plus culturelles que politiques.
19. Loin d'être indépendantistes ou révolutionnaires, ils réclament une relation plus étroite avec la métropole, où l'archipel ne serait plus une colonie mais une province, avec une égalité légale totale entre Philippins et Espagnols. Ils réclament aussi une modernisation des structures philippines, qui commencerait par la nécessaire réduction de l'influence des ordres religieux sur la vie intellectuelle mais aussi politique de l'archipel et par la création d'un réseau d'écoles primaires publiques et laïques. Ils espèrent également des réformes économiques de caractère libéral, telles la suppression de l'obligation de vendre les productions locales au gouvernement et la garantie des libertés d'expression et d'association.
20. Ils s'efforcent de montrer l'apport humain que constituerait pour la Couronne des sujets loyaux et éduqués, prêtant une grande importance à la diffusion de la production culturelle philippine en Espagne. Alors que persistent dans la métropole des préjugés racistes qui considèrent les Philip-

pinés et leurs habitants comme peu réceptifs – voire hermétiques – aux progrès de ce qu’il est convenu d’appeler la civilisation (Camacho, 2002 ; 43-74), les membres du Mouvement de Propagande entendent prouver que les Philippines, au contraire, en sont déjà des représentants à part entière.

21. Car le génie ne connaît ni frontières ni races, comme l’affirme José Rizal, particulièrement sensible à une inégalité que les institutions coloniales justifient aussi en termes raciaux, dans le toast qu’il porte à Luna et à Hidalgo. Dans ce discours improvisé, il associe les prix décernés aux deux peintres à un éveil culturel synonyme de progrès, qui montrerait que « la era patriarcal de Filipinas va pasando » (Rizal, 1884) :

[...] y aquella raza, aletargada durante la noche histórica mientras el sol alumbraba otros continentes, vuelve a despertarse conmovida por el choque eléctrico que le produce el contacto de los pueblos occidentales y reclama la luz, la vida, la civilización que un tiempo les legara, confirmándose así las leyes eternas de la evolución constante, de las transformaciones, de la periodicidad, del progreso. (*Ibid.*)

22. Rizal conclut en espérant que l’Espagne ne décevra pas les espoirs que placent en elle les Philippines et qu’elle mettra rapidement en œuvre les mesures nécessaires au développement de l’archipel :

¡Brindo por que la juventud filipina, esperanza sagrada de mi patria, imite tan preciosos ejemplos y porque la madre España, solícita y atenta al bien de sus provincias ponga en práctica las reformas que largo tiempo medita; el surco está trazado y la tierra no es estéril! (*Ibid.*)

23. Une autre figure du panthéon national philippin, Graciano López Jaena, qui sera le rédacteur de *La Solidaridad*, prend également la parole. Il interprète, avec Rizal, la distinction des œuvres de Luna et de Hidalgo par le jury de l’Exposition Nationale des Beaux-Arts comme la fin d’une « lugubre nuit de plus de trois cents ans », car il y voit la reconnaissance par l’Espagne de l’entrée des Philippines dans « le concert de la civilisation moderne » (López Jaena). Il rappelle d’ailleurs que l’archipel connaissait déjà un degré de civilisation élevé avant l’arrivée des Espagnols, grâce, notamment, à ses relations commerciales et culturelles avec la Chine, le Japon et l’Inde. Luna et Hidalgo incarneraient le génie de la « race » née de ces divers métissages, en tant qu’héritiers non seulement de la grande civilisation espagnole, mais d’anciennes et glorieuses civilisations asiatiques. À son tour, López Jaena répète que le génie n’est pas le monopole de « castes » s’estimant supérieures – il fait bien sûr allusion aux représen-

tants espagnols des institutions coloniales –, mais qu'il se manifeste aussi, et avec vigueur, parmi les Philippins, comme en témoigne la production artistique de Luna et Hidalgo. Chacune de ses déclarations est ponctuée d'applaudissements et de bravos.

24. Il convient donc, selon López Jaena, de « penser sérieusement au futur » (*Ibid.*) d'un peuple injustement méprisé et gouverné de façon tyrannique par le népotisme et l'incompétence. L'orateur réclame un gouvernement moderne pour les Philippines, au nom de la loi, de la raison et de la liberté. Il en profite pour porter un toast à deux membres des *Cortes*, Moret et Labra, favorables à une représentation philippine à l'Assemblée, autre aspiration du Mouvement de Propagande.
25. C'est le pouvoir colonial local qui est pris pour cible, et non la Mère Patrie, laquelle, selon eux, ne manquerait pas de s'insurger contre les injustices subies par les Philippins si elle en connaissait toute l'ampleur et la cruauté. À ce titre, le Mouvement de Propagande n'entend pas seulement expliquer en quoi sont nécessaires la suppression du statut colonial et la proclamation de l'égalité des droits, mais informer les Espagnols des abus commis dans l'archipel. Comme le dit le nom même du mouvement, il s'agit de mener, par les arts et la littérature, une campagne que l'on qualifierait aujourd'hui de sensibilisation. José Rizal s'y emploiera par le biais de la littérature, en publiant deux romans qui dénoncent le fanatisme des ordres religieux, l'obsolescence du gouvernement colonial et la corruption de l'administration locale (*Goujat*), *Noli me tangere* en 1886 et *El filibusterismo* en 1891².

3. L'interprétation allégorique de la figure du vaincu, au service du dessein de « propagande »

26. L'enthousiasme que suscitent à Madrid, chez les intellectuels philippins, les prix décernés à Luna et Hidalgo ne s'explique donc pas seulement par la joie de voir récompensé le talent de compatriotes et amis, mais parce que les toiles primées servent leur dessein de propagande. Dans son discours, López Jaena interprète explicitement les toiles de Luna et de Hidalgo comme les représentations de la situation inique que vivent les Philippines.

2 Bien que frappés de censure aux Philippines par les autorités coloniales, les deux romans circuleront clandestinement parmi l'élite métisse libérale.

Les sujets situés dans la lointaine Rome décriraient allégoriquement une réalité contemporaine honteuse, celle d'un peuple fidèle à la Couronne mais brimé par un système colonial rance et abject. López Jaena l'affirme, les Philippines ne sont rien d'autre qu'un immense spoliarium, avec son lot d'humiliations et d'horreurs ; la dignité humaine y est moquée, les droits humains y sont niés, la liberté en est absente (López Jaena, *op.cit.*) .

27. Il s'agit d'une interprétation formulée par les tenants du Mouvement de Propagande et non par les peintres eux-mêmes. C'est l'intention qu'on a voulu y voir, en définitive, qui a construit la portée critique de ces œuvres. D'ailleurs, aucun élément philippin n'y est représenté. Moins que les toiles elles-mêmes, c'est la lecture qui en est faite qui relève d'une intention politique, où l'usage de l'allégorie prend valeur de démonstration.
28. Cette lecture orientée est celle qui prévaut aujourd'hui encore dans l'histoire officielle et le roman national philippin, reprenant l'interprétation du Mouvement de Propagande. Selon elle, l'espace infernal du spoliare et du cachot renvoie à l'archipel ; les gladiateurs dépouillés, les proches qui les pleurent, les vierges désemparées sont lus comme les figures de Philippins dépossédés et humiliés. Les Romains avides de sang et soucieux de leur seul plaisir évoquent un ordre colonial brutal, arbitraire et prédateur ; ils se considèrent comme les tenants de la civilisation, mais se comportent en oppresseurs, dégradant gratuitement les corps et la dignité des dominés.
29. Les deux allégories, il est vrai, suscitent l'émotion. Les Romains sont repoussants : la sauvagerie d'une foule qui se délecte de la mise à mort dans *Spoliarium* est le pendant de la laideur des visages concupiscent de *Las vírgenes cristianas expuestas al populacho*. Le titre de la toile de Hidalgo, avec le péjoratif «populacho», est sans équivoque : les Romains sont désignés comme une masse violente, guidée par les plus bas instincts. Ils sont la face sombre de la civilisation romaine, tout comme le gouvernement colonial aux Philippines est la face sombre de la grande Espagne. Habilement, férocité, brutalité, vice sont même amplifiés dans l'imagination du spectateur, parce les crimes – les égorgements hors cadre, les viols sur le point d'avoir lieu – ne sont pas représentés.
30. En contrepoint, les vaincus/Philippins attirent la compassion du spectateur. Ils incarnent une humanité souffrante avec laquelle s'identifier. Dans l'obscurité du spoliarium, le spectateur ne distingue clairement qu'une femme de dos, effondrée et éplorée. Là encore, en éludant la repré-

sensation du désespoir de cette femme, l'artiste le laisse imaginer ses tourments et sa douleur alors qu'elle découvre le corps mutilé de l'être aimé, un corps lui-même rejeté dans les ténèbres ; le procédé favorise une identification qui permet l'empathie et la pitié. De même, la lumière est du côté des jeunes vierges, incarnation des Philippines, sublimées dans leur vulnérabilité même par la composition de Hidalgo, nous l'avons vu. Parce que sa sympathie va aux victimes sans défense – allégoriquement les Philippins –, le spectateur ne peut qu'être sensible aux appels du Mouvement de Propagande à les traiter avec humanité et équité.

31. Pour alerter les Espagnols sur le caractère archaïque du système colonial aux Philippines, le Mouvement de Propagande renvoie aux toiles de Hidalgo et Luna, utilisées comme des allégories critiques. Mais était-ce le propos des deux peintres ? Il nous semble que les deux Philippins ont d'abord cherché à satisfaire le goût conservateur de l'époque, « the erudition-quotient required by the retrograde academic Neoclassicism of Hidalgo's and Luna's time in Europe » (Pastor Rocés), comme le qualifie la conservatrice Marian Pastor Rocés. Elle observe chez les deux peintres, non sans pertinence, des pratiques qu'elle juge serviles, parce qu'ils adhèrent à une vision aristocratique de l'art, manifestes dans la joie et la fierté qu'ils ressentent – et leurs compatriotes avec eux – à se voir distingués par les représentants d'une peinture de salon au service des élites espagnoles, celles-là même qui peinent à reconnaître les Philippins comme des égaux et les considèrent comme des artistes de seconde zone. D'ailleurs, alors même qu'ils vivront et travailleront à Paris, ils ne rejoindront pas les mouvements d'avant-garde artistiques.

32. À cet égard, il ne faudrait pas voir le seul désir de plaire dans le choix de sujets savants et dans leur traitement classique. Ils pensent et agissent aussi « desde su perspectiva de clase » (García Castellón) pour reprendre les termes de Manuel García Castellón, lorsqu'il évoque le Mouvement de Propagande. Rappelons que Luna et Hidalgo sont formés en espagnol par des Espagnols et qu'ils se reconnaissent dans les valeurs européennes dont ils ont adopté les *habitus*. Ils ne se distinguent pas en cela des autres étudiants philippins en Espagne, issus d'une bourgeoisie désireuse de changements, mais soucieuse de consolider sa position et méfiante envers les mouvements populaires. Ils restent loyaux envers la métropole, n'aspirant qu'à sa reconnaissance.

33. Ces ambiguïtés du Mouvement de Propagande sont lisibles dans d'autres œuvres de Luna et de Hidalgo. Juan Luna peint ainsi une nouvelle allégorie en 1884, *España y Filipinas*, où la figure philippine porte les lauriers de la victoire. Également de style néo-classique et très académique, cette huile sur toile illustre les visées plus assimilationnistes que sécessionnistes du Mouvement de Propagande dans les années 1880. Alors que *Spo-liarium* et *Las vírgenes cristianas expuestas al populacho* représentent la cruauté de relations oppresseurs/opprimés, *España y Filipinas* peint deux égales marchant ensemble dans la même direction. À la relation malheureuse entre les Philippines et la métropole, répond une relation harmonieuse où l'Espagne, qui a pris conscience de la détresse des Philippins, traite désormais l'archipel avec justice et respect. Elle l'accompagne vers le progrès, signifié ici par les marches ascendantes couvertes de fleurs, en bas au premier plan, et lui montre de son bras la lumière éclatante d'un soleil levant, dans la partie supérieure et à l'arrière plan de la toile. L'œuvre est d'ailleurs originalement intitulée *España guiando a Filipinas* : l'Espagne conduit sa compagne vers le bonheur et la prospérité. Le mouvement ascendant, impulsé par la verticale des corps et par la perspective de marches qui atteignent le ciel et se confondent avec lui en se fondant dans les couleurs du soleil levant, est renforcé par les dimensions frappantes de la toile, tout en hauteur – presque 2,30 m pour seulement quelque 80 cm de largeur –.

34. Juan Luna réalise en 1888 une nouvelle version de *España y Filipinas*, dont il fera plusieurs copies ; l'une, datée de 1889, est aujourd'hui exposée au Lopez Museum de Manille. Le couple féminin y incarne toujours le topique de la Mère Patrie et de sa colonie³. Juan Luna apparaît avant tout comme un *ilustrado* réformiste et modéré, profondément attaché à l'Espagne. Faute d'espace, nous ne nous attarderons pas sur l'étude de ces différentes versions (voir Sinardet, 2017). Soulignons seulement que les allégories féminines de l'Espagne et des Philippines sont peintes de dos, car leur visage est symboliquement tourné vers une même direction qui dit leur communauté de destin. Cette communauté est soulignée par la représentation du tendre couple qu'elles forment : le bras de l'Espagne prend avec égards la taille des Philippines, alors que cette dernière penche la tête vers la première en signe de confiance et d'affection. L'Espagne désigne le jour lumineux qui se lève, symbole du renouveau, celui des réformes attendues

3 Cette représentation irrite d'ailleurs Rizal qui reproche à son ami d'être « hispanophile » et incapable de peindre à charge contre les Espagnols (Arrizón, 2009 ; 146).

dans l'archipel. À commencer par l'égalité de traitement, représentée ici. À la représentation de la femme humiliée et vaincue de la toile d'Hidalgo répond ici la dignité d'une Philippine avançant aux côtés de l'Espagnole ; à la foule libidineuse des Romains qui avilit et corrompt répond une Espagne de la justice et de la bonté ; à la dégradation répondent le progrès et l'humanité.

Conclusion

35. Dans *Spoliarium* et *Las vírgenes cristianas expuestas al populacho*, les figures des vaincus sont interprétées en 1884 par les ilustrados philippins en Espagne, puis au 20^e siècle par le roman national philippin, comme des allégories dotées d'une charge critique contre le système colonial. Pourtant, en 1884, cette interprétation n'est pas nationaliste au sens où l'affirme aujourd'hui l'histoire officielle. Car le Mouvement de Propagande, dans les années 1880, aspire avant tout à la reconnaissance de l'Espagne. C'est dans cette perspective qu'il associe à des figures philippines les vaincus des deux toiles.
36. Même les plus critiques envers la tutelle coloniale, comme José Rizal, qualifié de sécessionniste dans les années 1890, alors que tardent les réformes qu'il appelle de ses vœux, ne défendront pas des positions indépendantistes. Ils ne participeront pas, en 1896, à l'activité révolutionnaire de l'organisation Katipunan, fondée à Manille en 1892, qui estime vaine l'action pacifique et opte pour la voie armée, réclamant l'indépendance. Les autorités espagnoles condamneront à mort José Rizal pour sédition, l'accusant d'avoir appuyé le soulèvement, mais – même si les leaders de Katipunan déclareront avoir été influencés par ses écrits – Rizal restera un réformiste pacifique (Goujat, 2001 ; 87-89).
37. Tout comme Juan Luna⁴. À notre sens, Luna est même le peintre philippin de la grandeur de l'Espagne. Après *Spoliarium*, il réalise plusieurs toiles historiques représentant la Mère Patrie sous l'angle de ses victoires plutôt que de ses défaites. Il en montre la noblesse plutôt que les failles et les manquements. Tel est le cas de *El pacto de sangre* (pour une étude de cette toile, voir Sinardet, 2018), achevée en 1886, ou bien de *La batalla de*
- 4 Même si, de retour aux Philippines, il est emprisonné en septembre 1896, car également soupçonné d'appuyer le soulèvement.

Lepanto, en 1887, une commande du gouvernement espagnol, aujourd'hui accrochée au Sénat de Madrid, qui représente de façon épique, dans une composition magistrale, un des épisodes les plus glorieux de l'histoire espagnole.

38. Félix Hidalgo incarne également l'ambivalence de ces *ilustrados* qui se définissent comme philippins mais qui partent en quête d'une reconnaissance européenne. Bien qu'il reste proche des préoccupations de ses compatriotes, il s'établit définitivement à Paris en 1884 et y bâtit sa carrière⁵. Il se distingue à l'Exposition Universelle de 1889 en obtenant d'un jury international la prestigieuse médaille d'argent pour *La barca de Aqueronte*, également primée à plusieurs reprises en Espagne. Force est de le constater, les œuvres de Luna et Hidalgo relèvent d'une forme de mimétisme – *mimicry* –, où l'identité philippine s'exprime « comme sujet d'une différence qui est presque le même, mais pas tout à fait » (Bhabha, 2007 ; 144). Le traitement allégorique des vaincus de *Spoliarium* et *Las vírgenes cristianas expuestas al populacho*, en particulier, illustre cette « représentation d'une différence qui est elle-même un processus de déni » (*Ibid.*).

Bibliographie

AGUILAR CRUZ E., Luna, Manila, Bureau of National and Foreign Information – Department of Public Information, « Art and Culture of the Philippines », Monograph Series n° 1, 1975.

ALMARIO V. S. et al (dir.), « Juan Luna: The Consummate Artist », in Filway's Philippine Almanac, Manila, Filway Marketing Inc., 1996, p. 71-124.

ANDERSON Benedict, *Under Three Flags. Anarchism and the Anti-Colonial Imagination*, London, Verso Publication, 2005.

ARRIZÓN Alicia, *Queering Mestizaje. Transculturation and Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2009.

BHABHA Homi, *Les lieux de la culture*, Paris, Payot, 2007.

- 5 Il ne séjournera d'ailleurs que six mois aux Philippines, en 1912, pour veiller sa mère mourante qu'il n'a pas vue depuis trente ans.

Cartas entre Rizal y sus colegas de la Propaganda, Manila, Comisión Nacional del Centenario de José Rizal, 1961.

CONSTANTINO Renato, *A History of the Philippines. From the Spanish Colonization to the Second World War*, New York - London, Monthly Review Press Classics, 2008.

CRUZ Edgar O., « Jose Rizal and Juan Luna catching fire », in *Manila Bulletin*, 13 décembre 2013, article en ligne, consulté le 15 février 2016, <http://www.mb.com.ph/jose-rizal-and-juan-luna-catching-fire/#8S2lQcOt1uUHmbgF.99>

DA SILVA Carlos E., *Juan Luna y Novicio*, Manila, National Historical Institute, 1977.

DEBROZY Charles Louis, *Rome au siècle d'Auguste, ou Voyage d'un Gaulois à Rome à l'époque du règne d'Auguste et pendant une partie du règne de Tibère* (1835), Paris, Adrien Delahaye et Emile Lecrosnier, 1835 1ère ed., tomes 1 et 2, 1846 ; tomes 3 et 4, 1847 ; en ligne sur le site de la BNF, consulté le 25 mai 2018, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201460z>

DITAS R. Samson (dir.), *Pioneers of Philippine Art: Luna, Amorsolo, Zobel. Transnationalism in the Late 19th-20th Century*, Manila, Ayala Museum, 2006.

ELIZALDE María Dolores, FRADERA Josep M., ÁLVAREZ Alonso Luis (dir.), *Imperio y naciones en el Pacífico, Volumen II: colonialismo e identidad nacional en Filipinas y Micronesia*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, « Biblioteca de Historia », 2001.

FAROLÁN Edmundo, « La literatura hispanofilipina del S. XX », in *Tonos Digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, n° 3, mars 2002, article en ligne, consulté le 27 mai 2018, http://www.um.es/tonosdigital/znum3/estudios/LiteraturaFilipina%20del%20S_%20XX.htm

FLORES Patrick D., « Everyday, Elsewhere: Allegory in Philippine Art », in *Contemporary AESTHETICS*, novembre 2011, article en ligne, consulté le

<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=623>

GARCÍA CASTELLÓN Manuel, « José Rizal y Alonso: el hombre y su obra », article de 1998 disponible en ligne sur le site Proyecto Ensayo Hispánico, consulté le 28 mai 2018, <http://www.ensayistas.org/filosofos/filipinas/rizal/introd.htm>

GARCÍA CASTELLÓN Manuel, « Lengua y letras hispánicas en Filipinas. Síntesis histórica y elegía. The Spanish Language and Arts in The Philippines. Historical Synthesis and Elegy », article disponible en ligne sur le site de la Biblioteca Nacional de España consacré à l'exposition Entre España y Filipinas: José Rizal, escritor, p. 149-170, consulté le 28 mai 2018, http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Rizal/recursos/documentos/rizal_estudio_06.pdf

GOIJAT Hélène, « José Rizal, o el hombre de letras al servicio de la reflexión política. José Rizal – A Man of Letters at the Service of Political Thought », article disponible en ligne sur le site de la Biblioteca Nacional de España consacré à l'exposition Entre España y Filipinas: José Rizal, escritor, p. 105-125, consulté le 28 mai 2018, http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Rizal/recursos/documentos/rizal_estudio_04.pdf

HIDALGO Félix Resurrección, NATIONAL MUSEUM OF THE PHILIPPINES (dir.), Treasures of Philippine art: el asesinato del Gobernador Bustamante by Félix Resurrección Hidalgo, Manila, National Museum of the Philippines, « Art History and Conservation Publication Series », vol. 1, 2013.

LOPEZ MUSEUM (dir.), A Guide to Luna and Hidalgo Paintings in the Lopez Memorial Museum, Manila, Eugenio Lopez Foundation, 1979.

LÓPEZ JAENA Graciano, « Tribute to Juan Luna and Felix Resurreccion Hidalgo », document en ligne sur le site de The Dr. Graciano Lopez Jaena Foundation Inc., consulté le 19 janvier 2016, http://www.gracianolopezjaena.org/tribute_to_juan_luna_and_felix_resurreccion_hidalgo.html#sthash.zxygrObD.dpuf.

LÓPEZ JAENA Graciano, Discursos y artículos varios, Manila, Bureau of printing, « Publicaciones de la Oficina de Bibliotecas Públicas », n° 16, 1951 (Première édition, Imprenta Ibérica de Francisco Fossas, Barcelona, 1891) .

LOW Sze Wee (dir.), Between Declarations and Dreams: Art of Southeastern Asia since the 19th Century, Singapore, National Gallery Singapore, 2015.

MCPHERSON M. Hazel (dir.), Mixed Blessings: the Impact of the American Colonial Experience on Politics and Society in the Philippines, Westport-Connecticut/London, Greenwood Press, « Contributions in Colonial Comparative Studies », n° 41, 2002.

METROPOLITAN MUSEUM OF MANILA (dir.), Unang pambansang eksibisyon sa paggunita kina Juan Luna at Felix Resurreccion Hidalgo : First National Juan Luna and Felix Resurreccion Hidalgo Commemorative, Manila, Metropolitan Museum of Manila, 1988.

NARANJO OROVIO Consuelo, SERRANO Carlos (dir.), Imágenes e imaginarios nacionales en el ultramar español, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, « Colección Tierra Nueva Cielo Nuevo », n°37, 1999.

NAVARRO Carlos G., « La decoración de Juan Luna y Novicio para el Museo Biblioteca del Ultramar : las obras conservadas en el Museo del Prado y sus modelos formales », in Revista española del Pacífico, años XVI-XVII, n° 19-20, 2006-2007, p. 251-267.

NAVARRO F.-B., « Correspondance d'Espagne : l'Exposition Nationale des Beaux-Arts à Madrid, en 1884 », in Gazette des Beaux-Arts: courrier européen de l'art et de la curiosité, n°2, novembre 1884, p. 190-192, article en ligne, consulté le 27 mai 2018, http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gba1884_2/0209?sid=883dccc8931ff09760cc13b65d4e8ca8

OWEN Norman G., « Masculinity and national identity in the 19th-century Philippines », in Illes i imperis, n°2, 1999, p. 23-47, article en ligne, consulté le 28 mai 2018, <http://www.raco.cat/index.php/IllesImperis/article/viewFile/69212/87162>

PASTOR ROCES Marian, « Hidalgo and Luna: Vexed Modernity », article disponible en ligne sur le site du Lopez Museum de Manille, consulté le 27 mai 2018, <http://lopez-museum.com/hidalgo-and-luna-vexed-modernity/>

PUTZEL James, « Social Capital and the Imagined Community: Democracy and Nationalism in the Philippines », in *Asian Nationalism*, LEIFER Michael (dir.), London, Routledge, 2000, p. 170-186.

REYES Raquel A. G., *Love, Passion and Patriotism: Sexuality and the Philippine Propaganda Movement, 1882-1892*, Singapore-Seattle, NUS Press-University of Washington Press, 2008.

RIZAL José, « Discurso del Dr. Rizal en el banquete dado en honor de los pintores filipinos, pronunciado en Madrid en la noche del 25 de junio de 1884, en el Restaurante Inglés », document en ligne sur le site de The Presidential Museum and Library des Philippines, consulté le 27 mai 2018, <http://malacanang.gov.ph/4071-jose-rizals-homage-to-luna-and-hidalgo/#spanishtoast>

RIZAL José, *Noli me tangere*, prólogo de Jorge Ordaz, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, (1886) 1992.

RIZAL José, *El filibusterismo*, impresión al offset de la edición Príncipe impresa en Gante en 1891, Manila, Instituto Nacional de Historia, (1891) 1990, disponible en ligne, consulté le 27 mai 2018, <http://web.archive.org/web/20120723034214/http://www.xeniaeditrice.it/filiesocr.pdf>

ROCES Alfredo, *Félix Resurrección Hidalgo and the Generation of 1872*, Manila, Eugenio Lopez Foundation Inc., 1998.

ROCES Alfredo, *Rage! Juan Luna, Antonio Luna, Trinidad Pardo de Tavera*, Manila, Solidaridad Publishing House, 2008.

SANTIAGO Albano Pilar, *Juan Luna: the Filipino as Painter*, Introduction by Nick Joaquin, Manila, Eugenio Lopez Foundation Inc., 1980.

SCHUMACHER John, *The Propaganda Movement, 1880-1895: The Creation of Filipino Consciousness, the Making of the Revolution*, Manila, Ateneo University Press, 1997.

SINARDET Emmanuelle, « España y Filipinas (Spain and the Philippines) by Juan Luna: “The Generous Spirit of Mother Spain” », International Workshop National Imaginations in Southeast Asian Art, Institute of Southeast Asian Studies ISEAS-Yusof Ishak Institute, Singapore, 20 janvier 2017.

SINARDET Emmanuelle, “¿Habr  habido Conquista en Filipinas? La representación de la Conquista en El Pacto de Sangre (1886) por Juan Luna (1857-1899)”, Conference 56e ICA 2018, Salamanca, 15-20 juillet 2018, Symposium “Repensar la conquista americana. Desafíos historiográficos contemporáneos para la redefinición de las identidades nacionales” (sous presse).

TERRA Jun (text and ed.), *Juan Luna Drawings: the Paris Period*, from the Collection of Dr. Eleuterio M. Pascual, Manila, Dr. Eleuterio M. Pascual Publishing House, 1998.