



Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

11 | 2010

Grands hommes vus d'en bas

Le portrait de Che Guevara

Comment la parole vient à l'icône

The portrait of Che Guevara. How an icon is given voice

Frédéric Maguet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1696>

DOI : 10.4000/gradhiva.1696

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 19 mai 2010

Pagination : 140-161

ISBN : 978-2-35744-025-8

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Frédéric Maguet, « Le portrait de Che Guevara », *Gradhiva* [En ligne], 11 | 2010, mis en ligne le 19 mai 2013, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1696> ; DOI : 10.4000/gradhiva.1696

opus
INTERNATIONAL

3



Le portrait de Che Guevara

Comment la parole vient à l'icône

Frédéric Maguet

Un des lieux communs les mieux établis concernant les écrits sur la photographie consiste à désigner le portrait du Che, le portrait au béret étoilé, comme « la photo la plus reproduite au monde » (Goldberg 1991 : 156, Robin 1999 : image 037). En toute rigueur invérifiable, une telle qualification reflète cependant une impression communément partagée, liée à la notoriété exceptionnelle dont bénéficie cette image, très largement reproduite et interprétée. Apparue à la fin des années 1960, celle-ci reste d'abord longtemps cantonnée à des supports classiques, qu'on serait tenté de dire « naturels » : affiches, posters, t-shirts, drapeaux, illustrations de livres ou de magazines. Puis, à partir du milieu des années 1990, elle se retrouve captée par l'industrie du design et par la publicité commerciale.

Je m'interrogerai ici sur sa réception par le grand public en Europe occidentale à partir de trois points de vue, ou de trois moments de son histoire sociale : une exposition à Londres en 2006, l'apparition de la photographie dans la presse française à gros tirage en 1967 et la prise de parole de son auteur en 2000. Il s'agit essentiellement de retracer son parcours à travers les médias généralistes qui informent un espace culturel d'où elle n'est pas originaire, un espace qui l'a adoptée et où les significations qu'elle a reçues au cours des quarante dernières années sont des significations dérivées, des reflets de celles qui lui furent données à Cuba et en Amérique latine. Une telle étude suppose la prise en compte des transformations globales qui affectent l'espace européen dans ce laps de temps. Comme espace politique d'abord, puisque l'Europe connaît deux périodes de durée sensiblement égale séparées par la chute du Mur et l'effondrement du « socialisme réel », comme espace public ensuite, les systèmes de diffusion et de contrôle de l'information connaissant alors une profonde mutation.

Ainsi, les deux moments clés de l'histoire de cette image se déroulent sur des scènes fort différentes. Lorsqu'elle apparaît en 1967, l'Europe est un espace politique turbulent où le médium de diffusion des images et des textes est encore principalement la presse illustrée. C'est dans la presse qu'est annoncée et commentée

Fig. 1 *Opus international* n° 3, octobre 1967, couverture par Roman Cieslewicz, *Che si*. © ADAGP, Paris 2010.

la nouvelle de la mort de Che Guevara, et c'est comme image de presse que son portrait entame une carrière européenne. En 2000, la situation est radicalement différente : l'intervention sur la scène publique de l'auteur du cliché, le photographe cubain Alberto Diaz Gutierrez, dit Korda, peu connu jusqu'alors en dehors des cercles d'amateurs, donne lieu à des reportages télévisés et à des débats sur Internet, médium qui permet à la fois des connexions déterritorialisées et une publicité inédite des expressions individuelles. Constatant qu'à ces deux moments et à ces deux scènes correspondent deux régimes discursifs distincts, je propose d'examiner la façon dont ce portrait s'est imposé comme une icône de la révolution, connue de tous, simultanément dans l'ordre du visible et dans l'ordre du dicible.

Nous vivons actuellement une période de foisonnement discursif d'autant plus notable qu'elle succède à une très longue phase de mutisme. Depuis l'intervention de Korda en 2000, des prises de position sous la forme de discours « pour », de discours « contre » et de discours « ni pour ni contre » se font entendre. On discerne en particulier l'émergence concomitante d'une légende blanche (« c'était un être d'exception ») et d'une légende noire (« c'était un bourreau sanguinaire ») qui, en se focalisant sur l'homme, déterminent des régimes de justification quant à l'usage de son portrait.

Été 2006, une exposition londonienne

UN ESPACE PUBLIC COMPLEXE

C'est dans ce contexte de forte pression discursive que s'ouvre en juin 2006, au Victoria and Albert Museum de Londres, l'exposition *Che Guevara, revolutionary and icon*. Consacrée presque exclusivement à cette photographie, elle a déjà été présentée au Mexique et aux États-Unis. Elle est d'autant plus intéressante pour un public européen que celui-ci est, la distance aidant, peu familier de l'histoire de cette image et qu'il ignore presque tout de la richesse des interprétations graphiques latino-américaines. Pour les visiteurs, la majorité des pièces exposées constituent la face cachée d'une image incontestablement familière, mais dont la fréquentation se résout en un petit nombre de variantes. Par la richesse de sa documentation visuelle et textuelle, l'exposition illustre la complexité du phénomène que représente une telle image, qui ne se laisse pas réduire à une forme plastique. Le *Guerrillero heroico* (titre que l'on donne aussi bien à l'image qu'à l'homme, assumant ainsi l'homonymie du portrait et de son modèle) est un objet culturel dont la configuration formelle est à coup sûr relativement ductile puisqu'elle admet de multiples variantes, et qui se prête par ailleurs à des jeux discursifs autour des liens qui l'unissent à son modèle et à son auteur.

Comme machine à montrer, l'exposition institue un dispositif particulier, aménageant des correspondances entre des éléments visuels et textuels, des volumes physiques permettant de leur donner corps (vitrines, panneaux, catalogue, etc.) et des acteurs qui incarnent des positions antagonistes. Tout cela s'inscrit dans un espace public lui-même fort complexe puisqu'il n'est pas réductible aux visiteurs directs de l'exposition et aux lecteurs du catalogue. Une exposition est certes un dispositif, mais elle constitue aussi un événement susceptible d'intéresser, à des degrés divers, toute personne qui s'estime concernée par son existence, son thème et son traitement. Un exemple caractéristique est celui des Cubains anti-castristes qui, sur leurs blogs, disent toute leur indignation, et à qui il faut bien que le musée, en tant que service public, apporte des réponses.



Fig. 2 Fresque murale, Naples 2008 © Sylvia Schildge.

L'espace public ainsi étendu à des acteurs parfois lointains mais indéniablement concernés s'apparente donc à un espace discursif démocratique où chacun peut donner son avis, où les arguments avancés, s'ils sont fondés en raison, laissent aussi toute leur place aux affects, qui y jouent un rôle déterminant.

DEUX POSITIONS ANTAGONISTES

Les positions en présence reflètent deux régimes de réception concurrents, qui divergent essentiellement quant au caractère prescriptif que revêt ou non le lien unissant le portrait à son modèle. Une perspective militante considère que l'image du Che ne peut être dissociée de l'homme et de ses idées. À l'initiative de la commissaire indépendante qui a conçu l'exposition, Trisha Ziff, cette position est explicitement illustrée par des textes sur panneaux, telle cette citation de l'écrivain cubain Edmundo Desnoes : « L'image du Che peut être mise de côté, achetée, vendue et déifiée, mais elle continuera à faire partie du système universel de la lutte révolutionnaire, et peut retrouver sa signification originale à tout moment¹. » Cette opinion est d'ailleurs la seule que partagent les partisans de la légende blanche et ceux de la légende noire, les anti-castristes jugeant eux aussi qu'on ne peut pas séparer le portrait du Che du Che lui-même.

À l'inverse, le musée qui accueille l'exposition, fidèle à sa mission d'institution consacrée à la mode et aux arts appliqués, adopte un point de vue esthétique en considérant cette image comme un motif graphique dont l'étude et la présen-



1. Ma traduction.

tation doivent évoquer l'ensemble des avatars, quels que soient leurs domaines d'application. La sphère politique est bien reconnue comme sphère originaire mais n'a pas de préséance sur les autres sphères d'utilisation repérables, que celles-ci relèvent d'une « pop culture » relayée par l'industrie du design ou de la publicité commerciale. C'est ce qu'exprime Zoe Whitley, conservatrice et chargée de l'art contemporain au Victoria and Albert Museum, lorsqu'elle déclare à la presse que « certains critiques étaient tout à fait opposés à l'idée d'une exposition consacrée à Guevara. Mais ce qui est fascinant, c'est que l'image existe séparément de l'homme et qu'elle a acquis une vie propre. Korda ne pouvait pas contrôler son utilisation, et Guevara peut être à la fois un révolutionnaire et une icône. L'image existe comme un symbole qui dépasse la dimension biographique, qui n'a rien à voir avec l'homme² ».

Cette différence de positions implique certaines négociations ; ainsi, à propos du titre, *Che Guevara, revolutionary and icon*, un site radical³ met en ligne une interview de Ziff rendant compte d'une discussion qui l'a opposée au musée à propos du mot *and*, ce dernier souhaitant intituler l'exposition *Che Guevara, revolutionary icon*. De fait, en consultant les sites qui annoncent l'exposition, on perçoit une hésitation certaine entre les deux formules.

UNE ICÔNE

La question du titre est révélatrice de l'importance que tiennent les discours dans l'élaboration d'une orientation commune des regards. De l'acte fondamental que constitue la nomination découle la désignation de ce qu'il est licite ou non de voir dans ce portrait : ou bien Guevara fait figure « d'icône révolutionnaire » et donc, malgré les protestations de ceux qui ne sont pas du même avis, il n'est « que cela », ou bien il conserve sa personnalité de héros révolutionnaire, avec son histoire singulière, ce qui ne l'empêche pas d'avoir « par surcroît » valeur d'icône.

Mais que doit-on entendre par là ? Le terme « icône » peut sans inconvénient être pris ici au sens très large d'une commodité langagière n'excédant pas de beaucoup la signification triviale de « figure connue ». Mais rien n'empêche non plus de se tourner vers un questionnement plus exigeant en relevant de fortes similitudes fonctionnelles entre le portrait du Che et l'icône byzantine telle que l'analyse Marie-José Mondzain. Certes, cette posture doit être mesurée, le portrait photographique d'une personnalité politique du ^{xx}e siècle n'étant assurément pas comparable à l'icône byzantine d'un saint. Cependant, la théorie byzantine des icônes, maniée avec la prudence nécessaire, offre une source très riche pour réfléchir au statut des images.

Ainsi, l'usage de la formule par laquelle Mondzain condense les opérations qui participent au montage de l'icône classique, à savoir « l'actualisation d'une incarnation » (Mondzain 1996 : 118), supposerait que l'on se donne les moyens d'examiner ce que devient le concept « d'incarnation » transposé du contexte rituel de l'orthodoxie grecque du ^{viii}e siècle à un contexte politique moderne, mais cet examen dépasse de loin le cadre de notre article. On ne peut cependant rejeter en bloc la possibilité du recours aux catégories byzantines en ne les considérant que comme des concepts *ad hoc*, applicables uniquement à l'intérieur de leur sphère native. Ainsi, le présent travail vise à élargir le débat en interrogeant la nature des grandes images connues de tous et, plus précisément, la valeur de « l'incarnation ». Comment un héros « incarne-t-il » une idée ? Il ne s'agit ni de l'incarnation christique, ni de l'incarnation scénique de l'acteur qui « incarne » un personnage,



2. « Tarnished icon », *Design Week*, 11 mai 2006, <http://www.mad.co>. Ma traduction.

3. « Che Guevara, revolutionary or chic icon? », 14 août 2006, <http://www.ricanstruction.net/forums>.

mais d'une opération qui n'est peut-être pas sans rapport avec ces deux pôles. Telles sont les questions sous-jacentes à l'emploi, forcément métaphorique à ce stade, du mot « icône ».

De plus, dans le contexte byzantin comme dans le contexte actuel, on observe une production qui se déploie simultanément sur le plan visuel (par la reproduction, l'adaptation du motif) et sur le plan discursif (par des récits, des prises de position). L'enjeu en est la constitution et la consolidation d'une communauté interprétative dans l'ordre des visibilités, ou pour l'exprimer plus simplement une communauté de regards. Tour à tour muette et bavarde, l'image est par essence une relation : elle est le produit de la rencontre entre un objet visuel singulier et des individus qui se trouvent être à un moment donné en position de public, pour qui cet objet visuel « dit » quelque chose. Une telle relation ne jaillit pas spontanément, elle est le résultat de multiples processus de socialisation qui ont informé les regards (en sollicitant une attention, en induisant une habitude, en faisant écho à d'autres images déjà vues...).

UNE IMAGE PARTICULIÈRE

On ne peut qu'être frappé par la prégnance de cette image : une recherche sur Internet des « portraits de Che Guevara » donne des réponses où le *Guerrillero heroico* représente à lui seul 63 % du corpus. Mais cette présence massive est d'autant plus remarquable qu'elle concerne une image qui tranche de manière sensible avec toutes les autres photographies du Che. Que l'on considère la série prise en 1963 par le photographe suisse René Burri ou la multitude de clichés qui, depuis la Sierra Maestra, le représentent dans ses activités publiques ou privées, l'immense majorité de ces photographies ordinaires renvoient à un registre expressif où prédominent le sourire, voire le rire, la moquerie ou la gouaille, autant de traits qui s'opposent à l'expression énigmatique et sérieuse du *Guerrillero heroico*. Cette image, qui va propager ses traits d'un bout à l'autre du monde, est peut-être celle qui lui ressemble le moins, c'est-à-dire qui ressemble le moins au portrait qui peut être composé de cet homme singulier à partir de toutes les autres photographies.

Guevara est l'un des rares héros à être connu à la fois à travers une galerie de portraits et par une icône singulière ; et ce sont les tensions entre ces deux régimes de figuration qui scandent l'histoire de cette image particulière. Ce ne sont pas seulement des traits formels qui séparent le *Guerrillero heroico* des photographies ordinaires. La distance entre les régimes de figuration est également réglée par l'insertion de cette image au sein de dispositifs où la parole, ou l'absence de parole, a un effet déterminant. Par les discours qui règlent la relation à son modèle, l'icône se trouve soustraite au plan de la représentation qui caractérise les autres photographies.

Et ce sont ces mêmes discours qui la séparent de ce qu'elle n'est pas, c'est-à-dire de l'idole, l'antithèse classique de l'icône, qui n'est pas une image particulière mais le résultat d'une construction défectueuse du regard. Tactiquement, en effet, l'idole est d'abord l'icône de l'adversaire, accusé d'idolâtrie pour mieux disqualifier son droit à faire image. C'est ainsi qu'opèrent les anti-castristes en élaborant la légende noire : Guevara étant un monstre, il faut révéler cette vérité monstrueuse aux porteurs de t-shirts (réputés innocents, voire manipulés). Reconnaisant la nature monstrueuse du modèle, ils cesseront d'en brandir le portrait. Mais l'idole est aussi un mauvais réglage du regard, qui se focalise sur la surface figurative, sur l'épiderme d'une image péchant par excès de séduction. Ici, ce sont les militants

4. Alain Jouffroy, « Che si », *Opus international* 3, octobre 1967 : 23.

5. Tiré à 600 000 exemplaires, avec un lectorat estimé à plus de 4 millions de personnes, *Paris Match* est diffusé dans une centaine de pays.

qui présentent la légende blanche aux mêmes porteurs de t-shirts et les invitent à regarder au-delà des apparences, en partant du principe que les gens commencent par porter un t-shirt du Che puis finissent par s'intéresser à sa vie. Dans les deux cas, il s'agit d'une éducation du regard portée par une parole qui prescrit ce qu'il faut voir. Séparation ou conjonction avec les photographies ordinaires, présence ou absence des discours prescriptifs rythment ainsi l'histoire du *Guerrillero heroico*.

Été 1967, apparition de l'image

UNE IMAGE D'ABSENCE

Avant même la mort du Che, alors qu'il apparaît presque simultanément sur les murs de La Havane et dans la presse française, le portrait au béret étoilé est une image d'absence. Alain Jouffroy évoque les deux principaux héros de la révolution cubaine comme « un absent et un présent, un homme dont on voit le visage à tous les coins de rue et un autre qui parle au peuple et veut toujours réduire la distance qui sépare sa tribune du peuple : Che Guevara et Fidel Castro⁴ ». Deux manières complémentaires de faire image : Fidel prend des bains de foule, se déplace, joue la proximité et le dialogue, alors que l'effigie du Che est omniprésente, mais nul ne sait où il se trouve.

En Europe, la première diffusion massive de la photographie date du 19 juillet 1967, lorsque *Paris Match*⁵ la publie en pleine page pour illustrer un article de Jean Lartéguy (fig. 3) dont le point de vue tient davantage de la célébration des vertus viriles du Che que de l'analyse politique. Intitulé « Les Guérilleros », le texte commence par trois pages présentant l'ensemble des théâtres de gué-

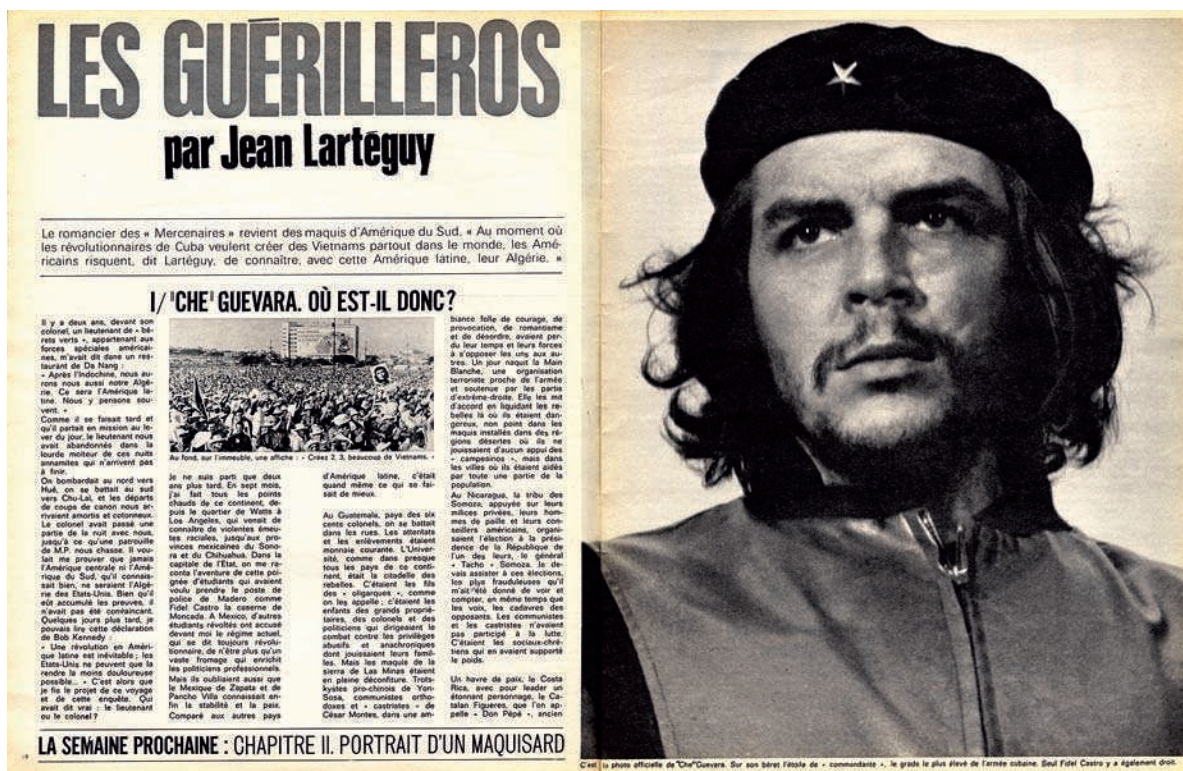


Fig. 3 La toute première apparition en France du *Guerrillero heroico*. *Paris Match*, 19 juillet 1967, pp. 18-19 © Paris Match.



Fig. 4 Une des dernières photographies du Che Guevara dont la provenance reste mystérieuse. *Paris Match*, 19 juillet 1967, pp. 22-23 © Paris Match.

rilla en Amérique latine; un propos général donc, illustré par le portrait dont la légende précise : « C'est la photo officielle de "Che" Guevara. Sur son béret, l'étoile de *commandante*, le grade le plus élevé de l'armée cubaine. Seul Fidel Castro y a également droit. » Cette phrase lapidaire oriente le regard dans le sens d'une identification : un attribut d'aspect anodin, un béret orné d'une étoile, fait l'objet d'une explication emphatique qui conduit à distinguer les deux héros nommés par Jouffroy de tous les autres guérilleros cubains. L'étoile les rassemble, eux et eux seuls; pour le reste, ces deux « icônes révolutionnaires » ne doivent pas et ne peuvent pas être confondues, sinon elles ne fonctionneraient pas comme icônes⁶. Les traits visuels qui les constituent sont donc autant de couples d'opposition qui permettent de les distinguer, il s'agit de traits facilement mémorisables : ainsi, l'étoile qui orne le béret du Che se retrouve sur la casquette de Fidel. Mais c'est surtout la pilosité, si emblématique des *Barbudos*, qui interdit toute confusion : cheveux longs et barbe courte pour le Che, l'inverse pour Fidel⁷.

DEUX RÉGIMES FIGURATIFS

La suite de l'article de Lartéguy est consacrée plus particulièrement à la personnalité de Guevara. Traitée sur le mode du mystère romantique (« où est-il? est-il en vie? »), elle est introduite par une photographie en double page qui ne saurait être plus éloignée de celle du *Guerrillero heroico*. On y voit le Che souriant, allongé sur un lit, torse nu, en train de déguster du maté. Tout empreinte de glamour latino, cette deuxième photographie met l'accent sur le côté sensuel et humain du personnage (fig. 4).

6. Voilà un des facteurs qui permet d'esquisser un parallèle formel avec l'icône traditionnelle : il s'agit d'une image composée de manière entièrement conventionnelle de façon à éviter toute confusion. Comme l'énonce Gilbert Dagron : « Le portrait ainsi conçu devrait permettre d'identifier, c'est-à-dire de lever le doute sur la personne représentée, empêcher que l'on confonde saint Pierre avec saint Paul. » (Dagron 1991b : 156)

7. Une analyse exhaustive de ces attributs visuels est présentée par David Kunzle dans « Symbols: hair and beard, cigar, uniform, beret, star and the name » (1997 : 48-54).



Fig. 5 Alberto Korda avec le négatif de la photo du Che, La Havane, Cuba, 1996 © Marcos López.

Hasard de la maquette ou intention délibérée, cette opposition iconographique institue une distinction extrêmement nette entre deux régimes de figuration, distinction qui fonctionne parallèlement dans l'ordre visuel et dans l'ordre textuel. Ainsi, accompagnant la photographie du *Guerrillero heroico*, on peut lire : « Les Soviétiques, contre le "Che", ne pouvaient rien. Un mythe n'a pas besoin de pétrole, un guérillero non plus. La mitraillette lui suffit. » Il s'agit là d'un « homme-symbole de la révolution violente contre "l'impérialisme" américain et les gouvernements qui collaboraient avec lui ou s'en accommodaient ». Voici donc quelques vertus rudement énoncées, dans le style baroudeur de Lartéguy, mais qu'importe ; ces traits moraux (il est dur, pur, insaisissable) ont leurs pendants visibles, leur énumération constitue un programme iconographique supposant des correspondances presque terme à terme entre qualités et attributs (une allure générale, une chevelure, un regard décidé, un béret étoilé).

À l'inverse, la suite du texte de Lartéguy adopte un ton fort différent : « Ernesto Guevara est avant tout un "vagabond anarchiste" ; c'est ainsi que l'appellent ses amis », ou encore : « Parmi ses camarades de faculté, il avait la réputation d'être extrêmement doué pour n'importe quoi, même pour la médecine. » Nous voici dans un autre registre visuel et textuel : ces portraits-là s'inscrivent dans un

contexte, ce qui n'est pas le cas des premiers. Ils mettent en scène un être exceptionnel, certes, mais humain, qui a un prénom, des amis, qui a fait des études. Parmi les illustrations qui lui sont associées, la plus inattendue est une petite photographie que *Paris Match* présente sous celle du Che allongé avec la légende suivante : « La toute dernière photo publiée par la presse américaine. Mais est-ce bien lui ? » On y voit un homme rasé, portant une cravate, les cheveux courts peignés en arrière et qui fume un cigare démesuré : le Che déguisé en bourgeois argentin, non par adjonction de postiches, mais par suppression systématique de ses attributs, c'est-à-dire l'inverse absolu d'une icône⁸, le pendant en creux du *Guerrillero heroico*. On saura par la suite qu'elle faisait partie d'une série de photographies prises à La Havane juste avant son départ pour la Bolivie, dont il s'apprêtait à traverser clandestinement la frontière.

On aimerait savoir précisément à quelle date le portrait au béret étoilé fait son apparition dans les rues de La Havane. Le public international le remarque pour la première fois dans certains reportages où il figure sur un panneau géant lors des fêtes du 26 juillet⁹, accompagné de la légende « Crear dos, tres, muchos Vietnam », le message que le Che aurait envoyé à l'occasion du 1^{er} mai. Dans *Paris Match*, la première page de l'article de Lartéguy est ornée d'une vignette représentant une foule d'où émerge une pancarte figurant le *Guerrillero heroico*. L'image commence donc à être connue, mais depuis très peu de temps, et il serait alors exagéré de la considérer comme une « photographie officielle ».

Jusqu'à-là, la presse montrait Guevara soit en chef de guerre, soit comme un homme chaleureux et malicieux. Certaines photographies sont bien connues, telle *Le Che au cigare* de René Burri qui côtoie le *Guerrillero heroico* sur les murs de la Sorbonne en mai 1968, et que l'on retrouve sur une couverture du *Nouvel Observateur*, toujours en 1967. L'article qui justifie la couverture, signé Albert-Paul Lentin, beaucoup plus favorable à la cause révolutionnaire que celui de Lartéguy, est illustré par une photographie en demi-page montrant le Che armé d'un fusil-mitrailleur. Le commentaire qui l'accompagne met l'accent sur la beauté du modèle et le caractère mythique du héros¹⁰ : « Pour beaucoup de Français, un play-boy extrémiste et photogénique, démon à gueule d'archange surgi de l'enfer des "damnés de la terre", rêve bleu d'une certaine jeunesse qui ne peut que rêver. Pour le tiers-monde en lutte, l'ami public numéro un, un symbole fascinant, presque un mythe. »

LA MORT DU CHE, LE « CADAVER CHRISTI »

Alors même que paraît ce numéro du *Nouvel Observateur*, le Che est capturé par l'armée bolivienne et assassiné le 9 octobre dans sa cellule. Le lendemain, les militaires font réaliser par le photographe Freddy Alborta une série de clichés sur lesquels on les voit poser autour du cadavre (fig. 7). Leur très large diffusion, organisée par l'armée bolivienne pour prouver de façon irréfutable la mort du Che, ne produit pas l'effet escompté : malgré l'image, les sympathisants hésitent à croire à cette mort maintes fois annoncée. À Cuba, la nouvelle est officiellement confirmée par Castro le 18 octobre. Une immense manifestation est organisée sur la place de la Révolution, en bordure de laquelle une affiche géante haute de cinq étages, reprise graphique du *Guerrillero heroico*, est installée sur la façade du ministère de l'intérieur. Cet immense portrait y demeurera d'ailleurs définitivement, plusieurs fois remplacé par suite de dégradations dues aux intempéries. Différents modèles se succèdent jusqu'à la version en métal installée en 1997.

DOUBLE PAGE SUIVANTE

Fig. 6 La Higuera, Bolivie, face à l'infirmier où fut tué Guevara, 1997 © René Burri/Magnum Photos.



8. Toujours dans la perspective classique de l'icône entendue comme construction d'un type par concaténation de traits visuels aisément mémorisables, les saints peuvent apparaître au fidèle sous des déguisements divers – c'est-à-dire sans leurs attributs conventionnels – en vue de l'éprouver, vieille habitude qu'ils partagent avec certains rois de contes de fées et qu'ils ont héritée des dieux antiques. Mais le fait déterminant est que le fidèle doit être capable de reconnaître le saint « tel qu'il est sur son icône », c'est-à-dire tel qu'il est vraiment, et non tel qu'il lui est apparu. Voir Dagron 1991a : 31.

9. Ces fêtes, auxquelles furent invitées en 1967 des personnalités étrangères éminentes, tel Michel Leiris, commémorent l'attaque, le 26 juillet 1953, de la caserne de La Moncada à Cuba par un groupe de 150 guérilleros commandés par Fidel Castro. L'attaque fut un échec mais la date du 26 juillet devint le nom du mouvement révolutionnaire qui allait prendre le pouvoir en 1959 (Movimiento 26 de Julio). Les 25, 26 et 27 juillet sont des jours fériés en hommage à la « célébration de la rébellion nationale ».

10. On verra un peu plus bas l'importance et la profondeur historique de cette équivalence du fort et du beau.





Che Guevara 1963 / Photo René Burri

Les circonstances commandaient le choix des images comme le ton des discours. Aucune photographie ordinaire ne pouvait rivaliser avec celles d'Alborta. Dans cette bataille d'images, on ne pouvait se contenter de montrer le Che vivant au passé, il fallait une photographie qui le montre vivant pour l'éternité. La confrontation des deux clichés confère ainsi à l'image du Che à l'étoile une nouvelle signification. Car, sans y prendre garde, les assassins de Guevara avaient engagé une bataille sur un terrain entièrement prédéterminé par les références religieuses locales.

La fascination suscitée par les images boliviennes tient non seulement au sujet, mais aussi à leurs qualités plastiques et à leur composition, qui a pu être comparée à celle de *La Leçon d'anatomie du docteur Tulp* de Rembrandt ou à celle du *Christ mort* de Mantegna. Ces qualités, liées au talent d'Alborta, déjouèrent totalement les intentions des militaires boliviens pour qui il s'agissait d'une mise en scène relevant du trophée de chasse. Pour la très grande majorité des Latino-Américains, imprégnés d'imagerie catholique, il s'agissait tout naturellement d'un *Cadaver Christi*. Les militaires, qui voulaient des photographies témoignant de leur victoire, se retrouvaient donc à diffuser une iconographie chrétienne où ils tenaient le mauvais rôle.

LE GUERRILLERO HEROICO COMME MANDYLION

Dès lors, répondant au *Cadaver Christi* d'Alborta, le *Guerrillero heroico* prend place dans une série christique au sein de laquelle ses caractéristiques formelles lui assignent un rôle de *Véronique* ou de *Mandylion*¹¹. Et c'est devant ce *Mandylion* que Castro prononce l'éloge funèbre pour son compagnon d'armes, sur le ton d'un panégyrique vantant les qualités d'un héros idéal : « Che s'est affirmé comme un homme d'action insurpassable. Mais il n'était pas seulement un homme d'action insurpassable. Che était un homme d'une pensée profonde, d'une intelligence visionnaire, un homme d'une profonde culture. C'est-à-dire qu'il réunissait en lui l'homme d'idées et l'homme d'action. » Dès lors, et pour plus de trente ans, le *Guerrillero heroico* constitue une image idéale, le pendant visuel impeccable aux discours sur l'idéal révolutionnaire. Parallèlement, des récits concernant davantage l'homme que l'idéal qu'il incarne alimentent la série des photographies ordinaires. Mais les uns et les autres seront assez vite oubliés, en attendant un retour tardif, mais massif, sur le devant de la scène.

La photographie au béret étoilé éclipse toutes les autres. J'ai insisté plus haut sur le fait que, de toutes les images connues, elle est sans doute celle qui « ressemble » le moins à l'homme tel qu'il fut au cours de son existence ; peut-on oser pousser encore d'un cran le parallèle christique en risquant l'idée d'une transfiguration ? En effet, non seulement cette image se distingue des photographies ordinaires, mais les traits du modèle trahissent aussi des sentiments contradictoires, allant de la détermination à la compassion en passant par la tristesse, pour ne pas dire la fureur. Il est malaisé de se prononcer sur ce que recouvre cette expression complexe, tout au plus peut-on affirmer qu'elle ne laisse pas place à des sentiments ordinaires, situant son modèle dans un univers héroïque. Par là, elle se rattache au genre du portrait royal, idéal dans sa beauté : cette expression, cette posture confèrent à cette photographie une beauté poignante, celle que la tradition chrétienne relie à la Transfiguration (Dagron 1991a : 29). On sait que le christianisme ne fait sur ce point que prolonger la tradition antique, et que dans les *Vies* de Plutarque le roi parfait est beau (Tatum 1996 : 140). Icônes royales, impériales ou chrétiennes, toutes mettent l'accent sur la beauté du modèle.



11. L'analogie avec la série christique se révèle encore plus forte si l'on considère une troisième image, réalisée par les militaires boliviens juste après la capture de Che Guevara. Il s'agit d'une série de photographies où on le voit, hirsute et exténué, parfois seul et parfois entouré de soldats : un *Ecce homo*. Je ne la commenterai pas plus longuement ici compte tenu de sa faible diffusion médiatique. Si on a pu voir des éléments de cette série parfois présentés dans la presse comme « la dernière photographie de Che Guevara vivant », ce n'est qu'avec l'apparition d'Internet que cette image a pu être accessible dans ses différentes versions, y compris un exemplaire où des soldats boliviens, vraisemblablement ceux présents autour du Che, ont apposé leurs signatures.

Beauté et simplicité font de ce portrait une image apte à être facilement identifiée, y compris dans une figuration partielle ou lorsqu'une manipulation graphique en décompose les éléments. Début octobre 1967, la couverture du n° 3 de la revue *Opus international* s'orne d'une interprétation particulièrement innovante due à Roman Cieslewicz, graphiste polonais né en 1930 et installé en France depuis 1963 (fig. 1). Son interprétation du *Guerrillero heroico*, dont on fera par la suite un poster, consiste en une illustration en quatre couleurs (orange, violet et noir sur fond rouge) traitées en aplat à la manière des sérigraphies et reprenant le cadre du visage de la photographie originale. L'innovation provient de la substitution des yeux et du nez par les mots « CHE SI », organisés de telle manière que « CHE », avec des guillemets inversés, prend la place des yeux et « SI », celle du nez. Le texte, *Che si*, renvoie au titre de l'article de Jouffroy cité plus haut.

De la période du mutisme à un nouvel univers discursif

LES REPRODUCTIONS MUETTES

Dès l'annonce de la mort du Che, les reproductions du portrait se multiplient. Commence à Cuba une longue série de reprises et d'interprétations qui font preuve d'innovations graphiques remarquables. En Europe, deux matrices de diffusion s'élaborent très rapidement : les sérigraphies de Jim Fitzpatrick et les



Fig. 7 Freddy Alborta, Vallegrande, Bolivie. *Le Cadaver Christi* ou *La leçon d'anatomie du docteur Tulp de Rembrandt*. *Nouvel Observateur*, 1 au 7 novembre 1967 © Trigo/Sipa.

reproductions photomécaniques de Giangiacomo Feltrinelli. Les premières, noires sur fond rouge, sont à l'origine de la plupart des posters et des illustrations de t-shirts omniprésents à partir des années 1970. Les secondes constituent des reprises de la photographie originale retouchée de manière très caractéristique, de façon à accentuer le caractère farouche du regard. Les posters de Feltrinelli, vendus dix dollars, auraient été tirés à plusieurs millions d'exemplaires. Dès ce moment, le portrait est frappé de mutisme. Les sérigraphies indiquent au mieux « Che Guevara » ou bien « Hasta la victoria siempre », formules nominales ou quasi nominales qui ne fonctionnent guère que comme des signaux. La transformation d'un héros mort en idole muette, tel est le destin européen du *Guerrillero heroico* durant trois décennies. La banalisation et la diversification des supports (vêtements, briquets, montres, sacs, bijoux, cendriers, coques de portables, etc.), sans susciter de polémique majeure, érodent progressivement le contenu politique initial.

À partir des années 1990, l'utilisation « décorative » de symboles politiques est relayée par un emploi ouvertement mercantile qui, en usant de la dérision, s'est imposé comme une tendance désormais bien ancrée dans le monde de la publicité et du design. On a pu voir le portrait du Che utilisé dans des campagnes publicitaires pour des lunettes de soleil, une firme informatique et même une banque. Mais c'est une publicité pour de l'alcool qui, en 2000, incite Korda à agir sur la scène publique, provoquant l'émergence d'un nouveau régime discursif qui transforme notablement le rapport du grand public au *Guerrillero heroico*.

PLURALITÉ DES PACTES INTERPRÉTATIFS

Avant cette date, on ne peut que noter une indifférence généralisée quant à l'origine du cliché et l'identité de son auteur. Les amateurs connaissaient son nom, car Korda répondait volontiers aux interviews et assumait en toute modestie la paternité du cliché, mais il n'était pas acteur de cette histoire et l'origine de la photographie demeurait anecdotique. Le cercle des initiés comprenait certes les lecteurs de Vicki Goldberg, qui consacrait en 1991 un chapitre très documenté à la réception américaine du *Guerrillero heroico* (1991 : 156-161), puis, à partir de 1999, ceux de Marie-Monique Robin, mais le grand public ignorait Korda.

Durant trente ans, le *Guerrillero heroico* a été non seulement une image muette, mais également une image indéfiniment reproduite, dont la parfaite familiarité autorisait tous les pactes interprétatifs, depuis les plus exigeants jusqu'aux plus faibles et aux plus sauvages (Passeron 2006 [1991] : 399-442). Les premiers sont ceux de militants et sympathisants avertis, connaisseurs de la biographie du Che, pour qui l'appropriation et l'affichage de ce portrait constituent l'expression d'une fidélité idéologique. Les deuxièmes se rencontrent à l'inverse chez des gens qui n'ont pas choisi cette image, mais l'ont subie pour de bon comme un portrait officiel. Il s'agit notamment des Cubains ayant passé leur enfance sur l'île avant 1989. Quant aux pactes sauvages, on les observe chez des jeunes attachés à la seule surface picturale, moitié par effet de mode, moitié par goût : on peut rencontrer le poster du Che dans des chambres d'adolescentes qui le trouvent bel homme, comme en d'autres époques on y aurait rencontré, pour des motifs similaires, des christes rédempteurs sortis de chez Bouasse-Lebel. Cette réception libre, multiple et bricolée de l'image du Che n'est pas propice à la reconnaissance d'un quelconque auteur, d'une autorité.



Fig. 8 American Investment in Cuba, 2002 © 2010 Patrick Thomas www.patrickthomas.com.

S'agissant d'une photographie, on ne peut cependant écarter l'évidence de l'existence d'un référent; comme l'exprime Barthes, « ça-a-été [...] cela que je vois s'est trouvé là » (1980 : 120-121), et quelqu'un a forcément appuyé sur un déclencheur à une occasion précise. En même temps, il s'agit d'une « image donnée », apparue mystérieusement trente ans plus tôt dans les circonstances dramatiques que l'on vient de rappeler, bien que largement oubliées du grand public dans l'intervalle. La grande force de l'intervention de Korda est de revendiquer son statut d'auteur tout en conservant au portrait son caractère d'image donnée. Certes, il a appuyé sur le déclencheur, geste qui lui confère un droit moral sur le produit, mais il n'a été qu'un intermédiaire, il n'a pas composé l'image, il l'a reçue.

ÉTÉ 2000, LA CONFÉRENCE DE PRESSE

Le 7 août 2000, lors d'une conférence de presse, Korda revendique publiquement la paternité du portrait au béret étoilé. La scène se déroule à Londres, où il est venu assigner en justice les organisateurs d'une campagne de publicité pour la vodka Smirnoff. Travaillé à la manière des sérigraphies, le portrait du

Guerrillero heroico occupe le centre d'une affiche où il se détache en bleu foncé sur un fond orange et rouge, présentant trois rangées de bouteilles de vodka et de flammes stylisées flanquées du motif de la faucille et du marteau ; la faucille est figurée par un piment rouge et l'ensemble est titré « Hot fiery, bloody Smirnoff ».

Korda, qui n'a jamais émis d'objection à une libre utilisation de la photographie, considérant que sa diffusion servait les idéaux de la révolution, se dit choqué par de telles exploitations à caractère capitaliste et entend faire respecter, à travers l'utilisation de l'image, la mémoire du Che. Il déclare dans *The Guardian* : « Utiliser l'image de Che Guevara pour vendre de la vodka constitue une insulte à son nom et à sa mémoire. Lui-même ne buvait jamais, ce n'était pas un ivrogne, et la boisson ne devrait jamais être associée à sa mémoire¹². » Le lendemain, des extraits de la conférence de presse sont repris dans de nombreux journaux européens, dont *Libération* et *Le Monde*. Produisant devant le tribunal l'appareil ayant servi à prendre le cliché ainsi que le négatif original, Korda n'a aucun mal à prouver sa qualité d'auteur et à obtenir gain de cause.

En se révélant publiquement, il entend contrôler les usages du portrait. Ce faisant, il confère à celui-ci une dimension généalogique entièrement absente jusque-là ; Korda raconte l'histoire d'une image. La photo a été prise le 6 mars 1960 au cours d'une cérémonie à la mémoire des victimes de l'explosion d'un cargo chargé d'armes et de munitions, attentat attribué aux « forces contre-révolutionnaires aidées par les USA ». Ainsi se trouve en partie expliquée l'expression très particulière de ce portrait : le Che a le regard d'un homme qui la veille, comme médecin, a tenté de porter secours aux victimes¹³. Un autre élément reçoit une explication : le regard qui se porte au-delà des spectateurs est dû au fait que le Che se trouvait sur un podium, il s'agit donc d'une photographie prise en contre-plongée. Parfaitement perceptible sur l'original de Korda, en format horizontal (fig. 5), ce fait ne peut plus être compris à la vue du portrait recadré.

UNE APPARITION

Mais ces explications ont trait aux conditions et données techniques, sans rien nous dire sur le point plus important, l'existence même de cette image. Et ce qu'en dit Korda ne lui retire en rien son caractère exceptionnel car il ne s'agit en aucun cas d'un portrait posé : « Le Che se tenait au deuxième rang derrière Fidel, on ne pouvait pas le voir [...]. Quand, soudain, il s'avança jusqu'au bord de la tribune. Je me trouvais en contrebas. Je le vis s'avancer avec ce regard de défi inébranlable tandis que Fidel parlait. Je n'eus que ce court instant. Je réussis à prendre deux clichés et il avait disparu¹⁴. »

La photographie peut dès lors être décrite comme un tableau, c'est-à-dire « en intercalant dans le temps mort du récit le récit du regard parcourant l'image instantanée, le récit des découvertes et des sentiments qu'elle inspire » (Dagron 1991b : 154). Ce récit d'un temps arrêté, entre parenthèses, est encore mieux rendu dans une autre interview, que rapporte Marie-Monique Robin : « Je n'avais pas vu le Che, qui était à l'arrière de la tribune, jusqu'à ce qu'il s'avance pour embrasser du regard la foule amassée sur des kilomètres. J'ai juste eu le temps de prendre une photographie horizontale, puis une seconde verticale, avec un objectif 90 mm. Puis le Che s'est retiré. Je n'oublierai jamais ce regard où se mêlent la détermination et la souffrance [...] pour moi c'était le plus beau portrait du Che. » (Robin 1999 : image 037)

• • •
12. *The Guardian*, 7 août 2000.
Ma traduction.

13. Le fait est difficilement vérifiable, bien que tout à fait plausible. Il est bien sûr relayé par les partisans de la légende blanche. Ceux de la légende noire ne manquent pas, quant à eux, d'attribuer cette expression mystérieuse à une simple crise d'asthme.

14. *The Guardian*, *op. cit.*

COEXISTENCE PROBLÉMATIQUE DE DEUX RÉGIMES INTERPRÉTATIFS

Revenons à aujourd'hui. À partir de cette interview et de ses reprises, on observe un renouvellement du champ discursif qui règle les conditions du rapport du public à cette image. L'intervention de Korda n'a pas annulé le rapport qui prévalait jusqu'alors, mais elle a surimposé un second régime interprétatif dont la coexistence avec le premier s'exprime sur le mode conflictuel évoqué au début de ce texte. D'un côté, le *Guerrillero heroico* poursuit une carrière d'icône de la révolution, mais d'icône atténuée, si l'on me passe l'expression, dont la signification a fini par se dissoudre dans des généralités extrêmes permettant de multiples formes de récupération. Ni la personnalité de Guevara ni l'idéal révolutionnaire n'ont plus en effet aujourd'hui le caractère d'évidence qui pouvait être le leur dans les années 1960-1970. Mais, d'un autre côté, s'enclenche une reprise en main des usages et des discours qui s'appuie sur la fonction d'auteur.

Depuis la mort de Korda en 2001, sa fille, Diana Diaz Lopez, poursuit cette entreprise en invoquant à la fois le respect de la mémoire du modèle et de celle de l'auteur. C'est en ces termes qu'en 2003 elle assigne en justice l'association *Reporters sans frontières* qui, dans le cadre d'une campagne de sensibilisation contre les détentions de journalistes à Cuba, a réalisé un montage à partir de l'affiche du CRS de Mai 1968¹⁵ dont la tête est remplacée par celle du Che. Le verdict est rendu en faveur de la plaignante, le juge estimant qu'il y a un détournement manifeste de l'œuvre : « Le visuel litigieux ne s'inscrit pas dans le dessein parodique de se moquer d'une photographie mythique [...] mais vise essentiellement, par le renversement du symbole, à dénoncer avec une force particulière, exclusive de tout humour ou comique, des dévoiements imputés à un régime politique dont l'un des héros est auréolé d'une légende de combattant de la liberté¹⁶. »

Le droit moral de l'auteur est un outil permettant un contrôle de l'usage de l'image et le jugement, s'appuyant sur ce droit, évoque le caractère mythique de la photographie, le caractère héroïque du Che et la légende qui l'entoure. Le *Guerrillero heroico* partage donc désormais avec la série biographique des autres images de Guevara le même régime interprétatif. Mais, même encadré par un récit permettant de le situer dans la chronologie de ces photographies ordinaires, il n'en devient pas pour autant une image banale : les conditions de son origine (une image de deuil donnée comme une apparition) comme son histoire et sa notoriété spécifique lui confèrent une place à part au sein de cette série.

Une telle situation est entièrement nouvelle pour un portrait qui a longtemps éclipsé toutes les autres photographies du Che. Pour les générations ayant grandi dans l'orbite de l'après-Vietnam, de la perestroïka puis de la chute du Mur, Guevara c'était ce portrait-là et aucun autre. Les autres photographies, si elles avaient été vues, avaient été oubliées en même temps que s'estompaient les détails d'une biographie singulière. Restait « l'incarnation » d'un idéal, mais sa plausibilité s'effritait rapidement avec l'effondrement des régimes se réclamant du communisme réellement existant, avec la prise de conscience généralisée de leurs dévoiements, puis la découverte désabusée de la victoire sans partage d'une mondialisation marchande.

Mais l'opinion est versatile par nature, surtout dans le domaine des modalités de la résistance à un ordre englobant perçu comme injuste ou menaçant. La reprise en main opérée par Korda repose sur le droit d'auteur, mais elle n'a d'écho que dans la mesure où un public est prêt à la recevoir, que ce soit pour

15. Il s'agit d'une des sérigraphies les plus connues sur Mai 1968, due à « l'atelier populaire de l'ex-École des beaux-arts ». Elle représente un CRS casqué et masqué, matraque levée, abrité derrière un bouclier rond qui occupe toute la moitié inférieure de l'image. Sur certains exemplaires, le bouclier était orné du sigle « SS ».

16. AFP, 9 juillet 2003.

DOUBLE PAGE SUIVANTE
Fig. 10 Statue de Staline
démontée. Budapest, Hongrie,
1990 © Ferdinando Scianna /
Magnum Photos.

l'approuver ou la combattre. En lui-même, l'événement pourrait être anecdotique et ne concerner que les conditions d'utilisation d'une image singulière, mais il participe d'un mouvement plus vaste qui dépasse le simple constat désabusé de l'échec des idéaux révolutionnaires. Il se traduit par la mise en débat, à travers des films, des documentaires, des rééditions de textes, de l'idée même d'idéal, de ce qu'il fut alors et de ce qu'il peut être aujourd'hui.

Que devient alors l'image du *Guerrillero heroico*? Peut-elle demeurer une « icône révolutionnaire » au sens fort du terme? Elle se trouve désormais de plain-pied avec la série des photographies biographiques qui, depuis une dizaine d'années, sont elles aussi abondamment reproduites sur des posters, des cartes postales, des calendriers ou des t-shirts. On a vu d'autres images, tout aussi connues en leur temps, perdre leur caractère exceptionnel par la banalisation de leur emploi tout comme par leur inscription dans des séries de visuels ordinaires (Maguet 2001). Si l'on peut craindre une telle banalisation, on doit à l'inverse constater que le *Guerrillero heroico*, inséré dans la série biographique, tire cette dernière vers le haut, lui communiquant une partie de sa notoriété. Rapprochées du *Guerrillero heroico*, les autres photographies du Che, vues par un regard déjà informé par la photographie de Korda, en deviennent les répliques. On ne peut donc rien prédire à ce stade quant à la survie de cette image dans l'espace public puisque cette mise en série peut avoir deux conséquences opposées. En revanche, on peut constater les très profonds bouleversements qu'a connus son histoire récente, liés à sa réactivation comme icône de la révolution; dans tous les cas, il s'en faut de beaucoup que le *Guerrillero heroico* ne soit déjà devenu une image indifférente.

MuCEM / LAHIC
fr.maguet@free.fr



Fig. 9 Scott Fife, *Che Guevara*, 2008, carton, colle et vis.
Avec l'aimable autorisation de Scott Fife and Platform Gallery. Collection privée.

mots clés / keywords : Che Guevara // *Che Guevara* • portrait // *portrait* • icône // *icon* • série iconographique // *iconographic series* • réception imagière // *response to a image*.

Bibliographie

BARTHES, Roland

1980 *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Cahiers du cinéma-Gallimard-Le Seuil.

DAGRON, Gilbert

1991a « Holy images and likeness », *Dumbarton Oaks Papers* 45 : 23-33.

1991b « Mots, images, icônes », *Nouvelle Revue de psychanalyse* 44, automne (« Destins de l'image ») : 151-168.

GOLDBERG, Vicki

1991 *The Power of photography: how photographs changed our lives*. New York-Londres, Abbeville Press.

KUNZLE, David

1997 *Che Guevara, icon, myth, and message*. Los Angeles, UCLA-Fowler Museum of Cultural History.

MAGUET, Frédéric

2001 « Le développement du thème du Juif errant dans l'imagerie populaire en France et en Europe », in *Le Juif errant, un témoin du temps* (catalogue d'exposition). Paris, musée d'Art et d'Histoire du judaïsme-Adam Biro : 91-108.

MONDZAIN, Marie-José

1996 *Image, icône, économie, les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris, Le Seuil.

PASSERON, Jean-Claude

2006 (1991) *Le Raisonnement sociologique*. Paris, Albin Michel.

ROBIN, Marie-Monique

1999 *Les 100 photos du siècle*. Paris, éditions du Chêne.

TATUM, W. Jeffrey

1996 « Le regal image in Plutach's lives », *The Journal of Hellenic Studies* 116 : 135-151.

ZIFF, Trisha

2006 *Che Guevara: revolutionary and icon*. Londres, Victoria and Albert museum.

Résumé / Abstract

Frédéric Maguet, *Le portrait de Che Guevara. Comment la parole vient à l'icône* – Depuis plus de quarante ans, le portrait de Che Guevara au béret étoilé a été une image très largement reproduite dans les contextes les plus divers, du militantisme politique à l'industrie du design. La perspective retenue ici est celle de sa réception en France et en Europe.

Dès la mort du Che en 1967, ce portrait est massivement diffusé dans l'espace public et devint un symbole de la rébellion en général, disponible pour des interprétations contradictoires et des utilisations inattendues. En 2000, l'auteur de la photographie se révèle au grand public. Dès lors, l'image est brusquement réinvestie par un nouveau discours qui impulse une réorientation à sa signification globale. Cette histoire complexe décrit le parcours d'un portrait exceptionnel, qui tranche radicalement avec toutes les photographies « ordinaires » de Che Guevara. L'écart entre une image singulière et une série pose le problème de ce que l'on peut nommer la « ressemblance » lorsqu'on évoque l'image d'un grand homme.

Frédéric Maguet, *The portrait of Che Guevara. How an icon is given voice* – For more than forty years, the picture of Che Guevara wearing his starred beret has been reproduced and deployed in contexts ranging from political activism to the design industry. Here we look at the image's reception in France and in Europe more widely.

Immediately after Che Guevara's death in 1967, the picture was disseminated throughout the public sphere, becoming a generalised symbol of rebellion, open to contradictory interpretations and put to unexpected uses. In 2000, the photographer made himself known to the wider public. From then on, the image was caught up in a new discourse that reoriented its wider meaning.

This complex history describes the trajectory of an exceptional portrait which forms a radical contrast with other "ordinary" photographs of Che Guevara. In the case of a great man, the gap between a particular image and a series of them raises the problem of what one might call "likeness".



