La citation dans la peinture latino-américaine contemporaine : de la peinture coloniale au Pop Art péruvien

César-Octavio Santa Cruz Bustamante

▶ **To cite this version:**

César-Octavio Santa Cruz Bustamante. La citation dans la peinture latino-américaine contemporaine : de la peinture coloniale au Pop Art péruvien. Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2013. Français. NNT : 2013BOR30013 . tel-00940874

HAL Id: tel-00940874
https://theses.hal.science/tel-00940874

Submitted on 3 Feb 2014

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.

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

cultures • littératures • arts • représentations • esthétiques

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THESE DE DOCTORAT EN ARTS

LA CITATION DANS LA PEINTURE LATINO-AMERICAINE CONTEMPORAINE

De la peinture coloniale au Pop Art péruvien

Présentée et soutenue publiquement le 9 juillet 2013 par

César-Octavio SANTA CRUZ BUSTAMANTE

Sous la direction d'Hélène Saule-Sorbé

Membres du jury

Hélène Saule-Sorbé, Professeur, Université Bordeaux 3

Danièle Méaux, Professeur, Université de Saint Etienne

Imma Jimenez, Professeur (Catedrática), UPV Bilbao

REMERCIEMENTS

Je remercie Hélène Saule-Sorbé pour avoir dirigé mes travaux au cours de toutes ces années. Je remercie ma famille, mes parents pour leur soutient malgré la distance géographique qui nous sépare, mes deux sœurs, sans oublier les autres membres et des personnes qui me sont chères (oncles, tantes, cousins, amis) dont j'ai la certitude qu'ils pensent à moi tout comme je pense à eux. Je remercie en particulier ma sœur Gabriela qui a prêté main forte dans la relecture de chaque partie de cette thèse. Je remercie également les deux artistes interviewés, Herman Braun-Vega et Marcel Velaochaga, ainsi que Jesus Ruiz Durand pour m'avoir accordé un peu de leur temps et fait part de documentation précieuse.

● *Résumé* :

Depuis toujours, les œuvres d'art ont joué un rôle fondamental dans la formation des artistes, servant de modèles iconiques pour l'apprentissage et la création de nouvelles œuvres. Au cours du XX^{ème} siècle, la diffusion considérable d'œuvres d'art en rapport au progrès dans l'imprimerie et à l'essor des médias a fortement contribué au développement des pratiques liées à la citation en peinture. Chez Picasso, la citation consiste dans l'appropriation et la réinterprétation de chefs-d'œuvre qu'il retranscrit dans son style. Ainsi, en 1957, il peint quarante-quatre variations à partir des *Ménines* (1656) de Velazquez. Au début des années soixante, les artistes pop ont recours à la sérigraphie pour imprimer sur toile les reproductions photographiques de chefs d'œuvres. Leurs productions relèvent d'une esthétique particulière comme résultat de l'utilisation de ce procédé qu'ils chercheront à développer par la suite. Ainsi, dans les versions de la *Cathédrale de Rouen* (1892-1894) de Monet peintes par Lichtenstein en 1969, l'image est reconstituée par une trame de points, équivalent graphique des points d'encrage de la photographie de presse. Dans les années soixante-dix, le collectif espagnol Equipo Crónica s'empare des grands classiques de la peinture espagnole et européenne et les retranscrit par une juxtaposition d'aplats de couleurs.

Influencés par ces démarches, certains artistes latino-américains ont forgé leur propre style. L'œuvre du péruvien Herman Braun-Vega, par exemple, jette des ponts entre la peinture des grands maîtres tels que Velazquez, Goya ou Picasso, et l'imaginaire visuel péruvien. A l'instar de Picasso, Fernando Botero s'approprie des œuvres des maîtres en les soumettant à son style. Dès la fin des années soixante, les arts plastiques péruviens reprennent les caractéristiques plastiques du Pop art international pour mettre en scène divers aspect de la culture péruvienne. Ainsi Marcel Velaochaga met en relation l'esthétique Pop avec une réflexion critique sur l'histoire du Pérou et ses propres icônes visuelles.

Mots clés : citation, appropriation, réinterprétation, Pop art

"Derivative and spin off works in Latin-American contemporary paintings: from colonial art to Peruvian Pop Art"

● *Summary* :

Existing works of art have always played an important role in the education of artists, as they serve as visual learning models as well as inspiration for new works. During the 20th century, the increased distribution of works of art directly related to the progress of the printing press and to the development of medias have contributed heavily to the development of practices related to the use of existing artistic elements in painting. With Picasso, this use of existing elements consisted in the appropriation and reinterpretation of masterpieces, which he then transcribed in his own style. As such, in 1957, he paints forty four variants based on Velazquez's "Las Meninas" (1656). In the early sixties, pop artists used serigraphy to print photographic reproductions of art masterpieces. These reproductions used a certain esthetic quality, a direct result of such method, which would continue to be developed afterwards. Thus, when Lichtenstein made his versions of "The Rouen Cathedral" (1892 – 1894) originally by Monet in 1969, the image was composed by a series of dots, the graphical equivalent of the printing process of a photograph when printed in the press. During the seventies, the artistic collective Equipo Crónica used the great Spanish and European art classics in the creation of works that used plain colors and shapes in their recreation.

Inspired by these works, several latin-american artists have created their own styles. The works of Peruvian Herman Braun-Vega, for example, mixes the works of great masters such as Velazquez, Goya or Picasso and Peruvian visual imagery. Like Picasso, Fernando Botero uses the works of masters and remakes them using his own personal style. At the end of the sixties, the Peruvian fine arts take on elements present in International Pop art in order to portray different aspects of Peruvian culture. Thus, Marcel Velaochaga combines the pop aesthetics with a critical thinking of Peruvian history and its own visual icons.

Keywords: derivatives, appropriation, reinterpretation, Pop art.

“La cita en la pintura contemporánea latinoamericana: de la pintura colonial al Pop Arte peruano”

● *Resumen* :

Desde tiempos inmemorables, las obras de arte han ocupado un rol fundamental en la formación artística ya que han servido de modelos iconográficos para el aprendizaje y para la creación de nuevas obras.
En el transcurso del siglo XX, la gran difusión de obras de arte como producto de los avances en la imprenta y de la evolución de los medios de comunicación han contribuido fuertemente al desarrollo de las prácticas pictóricas a la cita. En el caso de Picasso, la cita consiste en reinterpretar y apropiarse de obras maestras las cuales reproduce en su propio estilo. De esta forma, en 1957, pinta cuarenta-y-cuatro variaciones sobre *Las Meninas* (1657) de Velázquez. Al comienzo de los sesenta, los artistas pop recurrieron a la serigrafía para imprimir reproducciones fotográficas de obras maestras sobre lienzo. Sus trabajos reflejan una estética particular que es el resultado del uso de esta técnica y que buscaran desarrollar posteriormente. De esta manera, en las versiones de las *Catedrales de Rouen* (1892-1894) de Monet pintadas por Lichtenstein en 1969, la imagen está reconstituida por una trama de puntos, equivalente grafico de los puntos de la fotografía editorial. En los años setenta, el colectivo español Equipo Crónica retomó los grandes clásicos de la pintura española y europea y los reinterpretó por medio de una yuxtaposición de tintas planas.

Influenciados por estos procedimientos, algunos artistas latino-americanos forjaron su propio estilo. Por ejemplo, la obra del peruano Herman Braun-Vega establece conexiones entre la pintura de los grandes maestros tales como Velázquez, Goya o Picasso, y el imaginario visual peruano. Al igual que Picasso, Botero se apropió de las obras maestras aplicándoles su estilo. Desde fines de los sesenta, las artes plásticas peruanas retomaron las características del Pop arte internacional para ilustrar diversos aspectos de la cultura peruana. De esta forma, el pintor Marcel Velaochaga pone en relación la estética pop con una reflexión crítica sobre la historia del Perú y sus propios íconos visuales.

Palabras clave: cita, apropiación, reinterpretación, Pop arte

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS 3
INTRODUCTION 17
I. APPROCHES SEMANTIQUE ET HISTORIQUE DE LA CITATION PICTURALE . 23
A/ FORMES DE LA CITATION EN PEINTURE 25
1 Le mot « citation » à l'épreuve des dictionnaires 25
2 Notions affines de « citation » 31
2.1. Adaptation 31
2.2. Allusion 34
2.3. Appropriation 36
2.1. Collage 38
2.2. Copie 40
2.3. Détournement 42
2.4. Interpicturalité 45
2.5. Mise en abyme 47
2.6. Parodie 49
2.7. Pastiche 49
2.8. Plagiat 50
2.9. Récupération 52
2.10. Référence 55
2.11. Substitution 56
3 Ménines, miroirs et fileuses, jeu de références dans la peinture de Velazquez 57
3.1. Description 57
3.2. La tradition plastique 59
3.3. Le parcours artistique du peintre. 62
3.4. Le contexte historique 66
3.5. Du royaume au roi 67
B/ LA REFERENCE EUROPEENNE DANS LA PEINTURE LATINO-AMERICAINE 69
1 La Virgen del Cerro 74
1.1. Analyse de l'œuvre 74
1.2. Références et sources iconographiques 78
2 Une version métisse de La Cène 87
2.1. La Cena con cuyes 87
2.2. *La Cène* de Léonard De Vinci 91

2.3. De la Puente : une référence inéluctable 95
2.4. La revendication d'une identité 96
3 Conclusion 98
II. L'INFLUENCE DE LA PEINTURE EUROPEENE DANS L'ŒUVRE D'HERMAN BRAUN-VEGA ET DE FERNANDO BOTERO 99
A/ LE REVE EUROPEEN 101
B/ HERMAN BRAUN-VEGA ET LES MENINES VUES PAR PICASSO : LE REGARD INDIRECT DU CHEF-D'ŒUVRE ESPAGNOL PAR UN PEINTRE PERUVIEN 111
1 Analyse des *Ménines* de Velazquez 112
1.1. Analyse iconique de l'œuvre 112
1.2. Analyse plastique 115
1.3. Analyse sémantique 117
1.4. Une influence permanente 125
2 L'appropriation du chef-d'œuvre par Picasso 127
2.1. Picasso et la tradition européenne 129
2.2. *Les Ménines* dans l'œuvre de Picasso 133
2.3. Conclusion 144
3 L'interpicturalité dans la lecture des *Ménines* par Braun-Vega 147
3.1. Enfance et débuts dans la peinture 148
3.2. Peinture gestuelle et remise en question 151
3.3. Braun Vega revisite *Les Ménines* revisitée par Picasso 152
3.4. Velazquez mis à nu accompagné des Ménines en soixante-trois tableaux 154
3.5. Analyses d'œuvres d'Herman Braun-Vega 158
3.6. L'originalité dans l'œuvre de Braun-Vega. 172
3.7. Conclusion 174
4 Les réinterprétations d'Equipo Crónica et autres propositions contemporaines 176
C/ CITATIONS ET DEFORMATIONS DANS L'ŒUVRE DE BOTERO 185
1 Biographie du peintre 186
1.1. Premières années et initiation à la peinture 186
1.2. Vie de bohème 187
1.3. Première exposition 188
1.4. Voyage en Europe et apprentissage par la copie d'œuvres maîtresses. 189
1.5. Retour en Colombie et voyage au Mexique 191
1.6. *Nature morte à la mandoline*, la découverte d'un style. 192
1.7. Départ aux Etats Unis 194
1.8. La vie new-yorkaise 194
1.9. Le retour en Europe 196

2 Botero se confronte aux maîtres européens 198
2.1. Style, entre académisme et naïveté 198
2.2. Emprunts et hommages aux maîtres 201
2.3. Les Epoux Arnolfini 202
3 Conclusion 213
III. LES US DE LA SERIGRAPHIE DANS LES PRATIQUES CITATIONNELLES CONTEMPORAINES 215
A/ APPROCHE SEMANTIQUE, TECHNIQUE ET HISTORIQUE DE LA SERIGRAPHIE 219
1 Etude sémantique de la notion de « sérigraphie » 219
2 Fonctions et applications du procédé 221
3 Matériel 222
4 Procédé 225
4.1. Clichage 225
4.2. Impression 227
5 L'intérêt de la technique sérigraphique au bénéfice de l'art 228
6 Développement du procédé sérigraphique à travers l'histoire 229
B/ LA REPRODUCTION MECANIQUE D'ŒUVRES D'ART DANS LA PEINTURE POP AMERICAINE 233
1 Approche sémantique sur le « Pop art » 233
2 Robert Rauschenberg, les images s'insèrent dans la peinture 236
2.1. Les Combine paintings 237
2.2. Au-delà des « objets trouvés » 241
2.3. Découverte de la sérigraphie 243
2.4. Une « manière » sérigraphique 245
3 Andy Warhol et les effets de la reproductibilité mécanique 251
3.1. Multiplication de l'image et dépersonnalisation de la peinture 252
3.2. De Vénus à La Joconde 255
4 Roy Lichtenstein, de la reproduction mécanique d'une image à la reproduction de ses effets 260
4.1. Premiers essais d'esthétisation, évocation de l'image imprimée 260
4.2. Décodage technique du procédé 263
4.3. Citations et pastiches 264
C/ SERIGRAGRAPHIE ET CITATIONS PARMI LES PEINTRES POP FRANÇAIS 277
1 Réinterprétations photographiques et reproduction en série dans la peinture d'Alain Jacquet 277
1.1. Camouflages, une pratique forgée dans la citation d'œuvres 277
1.2. Dialogue avec Lichtenstein, réinterprétation des points ben-day 278

1.1. Réinterprétations photographiques, entre reconstitution et distorsion 279
2 Martial Raysse parodie la reproductibilité mécanique 286
2.1. Période pop, la série *Made in Japan* 286
2.2. La reproductibilité mécanique de l'œuvre 288
D/ SERIGRAPHIES, CITATIONS ET ESTHETIQUE POP : PROPOSITIONS INHERENTES 291
1 Citations et interférences dans l'œuvre Equipo Crónica 291
1.1. Le collage comme procédé 296
1.2. Mise en abyme, interplasticité et transplasticité. 303
2 Sigmar Polke et l'interprétation graphique de la trame photographique 309
3 Ernest Pignon-Ernest, les citations s'affichent sur les murs des villes 312
3.1. Démarche 312
3.2. Une pratique de la citation 313
3.3. La sérigraphie comme moyen de reproduction d'une image éphémère 314
4 Conclusion 318
IV. LA REFERENCE POP DANS LA PEINTURE PERUVIENNE CONTEMPORAINE 321
A/ LA REPRESENTATION DE TUPAC-AMARU DANS L'ART PERUVIEN, DU POP ART INTERNATIONAL AU POP ART PERUVIEN 323
1 Les affiches de la Réforme Agraire de Jesus Ruiz Durand 324
2 De l'esthétique pop à l'esthétique populaire péruvienne 330
2.1. L'esthétique populaire du E.P.S. Huayco 330
2.2. Elliot Tupac et l'esthétique « chicha » 334
3 La référence pop dans la peinture de Marcel Velaochaga 339
3.1. Sources visuelles 340
3.2. Résurrection de Tupac-Amaru 341
4 Conclusion 354
B/ PRATIQUE PERSONNELLE, EXPERIENCES ET ELEMENTS FONDATEURS 357
1 Description de ma pratique 358
2 Du métissage culturel au métissage formel 360
3 Repères identitaires 368
3.1. Une identité péruvienne fondée dans la récupération de l'art précolombien ... 368
3.2. La famille comme vecteur d'une identité 370
4 De la récupération du passé précolombien à celui du passé pictural 387
5 Techniques liées directement ou indirectement à la gravure 392
5.1. Linogravure 392
5.2. Transfert d'encre 392
5.3. Retranscription et projection d'images 393

CONCLUSION GENERALE 395
BIBLIOGRAPHIE 401
ANNEXES 411
TABLE DES ILLUSTRATIONS 423

INTRODUCTION

De longue date, les œuvres d'art jouent un rôle fondamental dans la formation des artistes, s'offrant comme guide ou modèles pour l'apprentissage et la création de nouvelles œuvres. Dans cette perspective, la citations'affiche naturellement comme une alternative privilégiée par les peintres pour innover à partir du recyclage d'un passé pictural. De la reprise de la *Vénus endormie* de Giorgione (vers 1507) par Titien (*Vénus d'Urbin*, 1538) à la version réactualisée du *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp (1912) par Gérard Richter (*Emma, Nu dans un escalier*, 1966) et au travail de Cindy Sherman à partir du *Jeune Bacchus malade* du Caravage (1593-1594) datant de 1990, en passant par l'incontournable citation de Raphaël – via la gravure de Marcantonio Raimondi et le Concert champêtre de Gorgione et/ou Titien dans *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet (1862-1863), l'histoire de l'art nous fournit d'innombrables exemples d'œuvres relevant de la citation.Cette dernière manifeste la présence effective d'une peinture dans une autre. En Amérique Latine, les emprunts à l'histoire de l'art occidental sont omniprésents dans la peinture, depuis la reprise de l'art chrétien au cours de la Période Coloniale jusqu'aux propositions picturales les plus récentes.

Or, si la citation, en tant que pratique, est ancienne, c'estl'invention de la photographie vers 1830[1], sous l'impulsion de Nicéphore Niepce et de Louis Daguerre, qui propulse son expansion, permettant la diffusion de reproductions photographiques d'œuvres auquel un large public peut avoir accès. Dès ses débuts, la photographie s'est attachée à la reproduction des œuvres d'art. Vers le milieu du XIX^{ème} siècle, des clichés de photographes professionnels répercutentl'image des chefs-d'œuvre à travers l'Europe entière. Au cours de ces années, se sont constitués des fonds de reproductions photographiques d'œuvres d'art au sein d'institutions publiques comme le fonds photographique du département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque Nationale de France en 1849, ou la Mission héliographique en 1851, à l'initiative de la commission des Monuments historiques. L'objectif

[1]. Vers 1830, Nicéphore Niepce a développé une méthode lui permettant de fixer des images sur des plaques d'étain recouverte de bitume de Judée par action de la lumière. A sa mort en 1833, Louis Daguerre poursuit l'amélioration des premières recherches photographiques et découvre le moyen de raccourcir le temps de pose à quelques minutes. En France, François Arago, homme politique et savant renommé, annonce officiellement la découverte de la photographie par une communication à l'Académie des Sciences, le 7 janvier 1839.

de cette dernière était de constituer un inventaire contenant des photographies d'édifices d'une importance particulière, historique et architecturale, ou bien nécessitant des restaurations urgentes. Quelques années plus tard, plusieurs photographes se sont intéressés à la reproduction photographique d'œuvres dans la pratique éditoriale. Eugène Disdéri, parmi les premiers à vouloir reproduire les collections du Louvre, publieen 1862 son *Essai sur l'art de la photographie*[2], « dont la lecture permet de saisir autant les enjeux techniques de la reproduction d'œuvres d'art que le rôle du photographe dans le processus de reproduction »[3].

Aujourd'hui, la diffusion d'œuvres par la photographie s'est largement laissé dépasser par l'essor des nouvelles technologies et des *mass medias* au cours des dernières décennies, notamment par le développement de l'informatique et du réseau internet qui sont devenus un des moyens de la reproduction des œuvres d'art à grande échelle. L'art touche ainsi un public beaucoup plus large, contribuant fortement à la banalisation des pratiques liées à la citation. Les expositions en France sur le sujet au cours des dix dernières années confirment l'intérêt et l'amplitude du phénomène aujourd'hui, pour exemple : *Manet…Velazquez…La manière espagnole au XIX*^{ème} *siècle* au Musée d'Orsay du 17 septembre 2002 au 12 janvier 2003, *Remakes* au CAPC de Bordeaux du 22 Octobre 2003 au 11 Janvier 2004, *Braun Vega, peintures et dessins 1978-2007* à l'Espace Saint-Rémi de Bordeaux du 20 septembre au 5 octobre 2007, *Picasso et les Maîtres*au Grand Palais de Paris du 8 octobre 2008 au 2 février 2009, *Dali à la rencontre de Goya* au Cellier des Chartrons à Bordeaux du 22 octobre au 29 novembre 2009, *Manolo Valdés,Chasse et traques dans l'histoire de l'art* au Domaine national de Chambord du 23 avril au 12 septembre 2010, *Seconde Main* au Musée d'Art Moderne de Paris, du 25 mars au 24 octobre 2010.

Figure majeure des arts plastiques, la citation intervient également dans d'autres domaines tels que la musique, la littérature et le cinéma. La publicité s'en sert notamment comme argument de vente, stimulant l'imaginaire collectif des consommateurs. La grande chaîne espagnole de supermarchés *El Corte Inglés*, par exemple, s'inspire des *Ménines* de Velazquez pour créer une scène avec des modèles costumés adoptant les postures des personnages de l'œuvre originale. Dans une publicité de 2005, Marithé et François Girbaud,

[2]. Eugène Disdéri, *Essai sur l'art de la photographie* (1862), Anglet, Atlantica-Séguier, 2003.
[3]. Camille Pageard, *Utilisation et fonction de la reproduction photographique d'œuvres d'art dans les écrits sur l'art d'André Malraux, Formes et représentations de l'histoire de l'art,* Thèse de Doctorat, Histoire et critique des Arts, Université européenne de Bretagne, 2011, Pdf, p. 30.

créateurs de vêtements, parodient *La Cène* (1498) de Léonard de Vinci en remplaçant les personnages par des femmes et un homme, vu de dos, qui pose torse nu. Les magasins de loisirs *Alice Média Store*insèrent le célèbre *Portrait de Bia de Medicis* (vers 1542) d'Agnolo Bronzino dans leur placard publicitaire. La maison de mode italienne *Moschino* cite le *Violon d'Ingres* (1924) de Man Ray, qui est lui-même une citation de la *Baigneuse de Valpinçon* (1808) d'Ingres, et reprend le nu, la pose du personnage ainsi que le noir et blanc photographique de l'original. Ces publicités nous montrent ainsi que la citation fait l'objet d'une constante, se prêtant à l'ordre du jour, voire d'un effet de mode. Notons, toutefois, que dans ces exemples la citation recouvre des procédés différents : adaptation publicitaire dans le cas du *Corte Inglés*, transformation parodique chez Marithé et François Girbaud, emprunt textuel dans la publicité d'*Alice Média Store*, allusion dans celle de *Moschino*.

A ce point, nous l'avons compris, nous pouvons nous demander : qu'est-ce-que la « citation » ? Terme juridique à l'origine, signifiant « sommation de comparaître » devant un juge, « citation » désigne également, dès la fin du XVII^{ème} siècle, l'acte de citer l'extrait d'une œuvre artistique, musicale ou littérature, ainsi que l'extrait cité. En peinture, elle instaure avant tout, la relation entre l'œuvre-cible et l'œuvre-source. Source d'inspiration, l'œuvre-source renvoie à son origine donc à la référence tandis que l'œuvre-cible est celle dans laquelle s'introduit la citation. Si l'œuvre-cible présuppose allégeance et fidélité à l'œuvre-source, elle implique aussi et surtout sa transformation. Quels sont donc les différents procédés de transformation de la citation ? De l'allusion à la parodie, de la copie à l'adaptation, de l'appropriation au pastiche, il existe plusieurs notions voisines de citation en peinture. Certaines se rapprochent sans pour autant désigner la même chose, d'autres, tels l'appropriation ou la parodie, impliquent des modes de transformation de la citation, et d'autres encore font du « collage » un mode opératoire. Une première étape de notre recherche va donc consister à définir ces notions, afin de repérer leurs points de divergence et de convergence et d'acquérir un vocabulaire technique pour les analyses d'œuvres. Suite à cette entrée en matière, nous analyserons *Les Fileuses* de Velazquez (1657) par l'anthropologue Ricardo San Martin qui éclaire le processus de citation dans la composition de cette œuvre en le reliant avec le contexte historique auquel elle appartient. A partir de là, nous nous intéresserons aux effets de la citation dans la peinture latino-américaine, qui est l'objet d'étude central de cette thèse. Pour commencer, nous nous concentrerons sur l'influence de l'art européen au cours de la Période Coloniale. Dès les premiers jours de la

Conquête, s'instaure en effet une implantation accélérée des cadres et des modes vies sur le continent américain. Des peintures et des estampes importées d'Europe pour servir de modèles iconiques et thématiques et être reproduites par des artisans amérindiens deviennent le vecteur d'un nouveau type de métissage entre l'art chrétien occidental et les icônes associées à la mythologie indigène, comme en attestent par exemple la toile anonyme *Virgen del cerro* (XVIII^{ème} siècle) et *La cène* de Marcos Zapata (XVIII^{ème} siècle). Ces tableaux signalent un premier antécédent : l'inscription de la référence européenne s'inscrit dans la peinture latino-américaine.

Comment la citation de l'art européen se manifeste-t-elle dans les œuvres d'artistes latino-américains contemporains ? Dans quelle mesure est-elle un vecteur de métissage ? Dès la fin du XIX^{ème} siècle, des artistes latino-américains voyagent en Europe, attirés par le passé culturel et artistique du continent. Ainsi, en 1968, le peintre péruvien Herman Braun-Vega se rend à Barcelone où il découvre la série de tableaux que Picasso avait faite sur le thème des *Ménines* de Vélasquez. Inspiré par le travail du maître, il s'approprie du style et des images des artistes qu'il admire pour forger son propre style, consistant en un mélange de citations de la peinture occidentale et des référents visuels propres à sa culture d'origine. En 1952, l'artiste colombien Fernando Botero part en Espagne afin d'étudier les œuvres des maîtres européens tels que Velazquez, Tintoret et Titien. Plus tard, s'il revient sur ces mêmes œuvres c'est pour se les approprier en imposant son style, les soumettant à des déformations, à des rondeurs, à l'exubérance et aux couleurs vives naturelles à l'Amérique Latine.

Dans quelle mesure la reproductibilité photomécanique, à l'origine de la prolifération des pratiques citationnelles, modifie-t-elle l'aspect visuel des productions qui en sont issues ? Quelle influence exercera-t-elle cette nouvelle esthétique sur la peinture latino-américaine ? A partir des années 1960, les artistes du *Pop art* tels qu'Andy Warhol, Robert Rauschenberg et Alain Jacquet s'emparent de la photo-sérigraphie pour l'appliquer à la peinture. Pour la première fois dans l'histoire de l'art, les reproductions d'œuvres peuvent être incorporées sur la toile dans des formats imposants sans passer par l'intermédiaire du collage. En même temps, le Pop art est à l'origine d'une nouvelle esthétique picturale caractérisée par la décomposition d'images en aplats de couleurs ou en trames, décelable dans les œuvres de Lichtenstein et d'Equipo Crónica, liée à la reproductibilité mécanique des images. Cette esthétique va s'imposer sur le plan international, notamment au Pérou, où elle détermine un

renouveau pictural. Les artistes péruviens empruntent les caractéristiques plastiques du Pop art pour les fusionner avec des éléments de l'imaginaire populaire péruvien. Initiateur de cette tendance, Jesus Ruiz Durand conçoit les affiches pour la Réforme Agraire promulguée à la fin des années soixante par le gouvernement militaire du Général Juan Alvarado. Il met en scène dans celles-ci des paysans indigènes et applique à ses images le langage graphique très codé de la bande dessinée et les points *benday* de Lichtenstein. Depuis les années 1990, Marcel Velaochaga s'inspire de la démarche menée par Equipo Crónica au cours des années soixante et soixante-dix, pour mettre en relation le Pop art avec une réflexion critique sur l'histoire de son pays et ses icônes visuelles, sauf que, dans le cas du premier, le point de départ repose sur des œuvres académiques péruviennes. A défaut d'une bibliographie de travaux plus étendue sur ces artistes, nous avons élaboré nos analyses à partir de sources informatiques, d'échanges avec les artistes par courriel, de catalogues d'exposition, et d'une interview réalisée auprès de Marcel Velaochaga en 2006.

Parallèlement, ma démarche plastique s'inscrit dans cette poïétique pop qui associe le chromatisme et l'esthétique sérigraphique du Pop art aux éléments distinctifs de la culture péruvienne : motifs précolombiens, produits de consommation péruviens, personnages typiques.

Un réel effort de ma part, quant à la traduction des sources en espagnol, a été réalisé. Nous pensons tout particulièrement à l'analyse de Ricardo Sanmartín sur les *Fileuses*[4], aux commentaires de Michèle Dalmace sur l'œuvre d'Equipo Crónica figurant dans les catalogues *Crónica reales*[5] (2007) et *Catalogo razonado*[6] (2001) et aux différentes sources informatiques utilisées pour l'analyse des œuvres des artistes pop péruviens.

[4]. *Meninas, espejos e hilanderas, ensayos en antropologia del arte*, editorial Trotta, Madrid, 2005.
[5]. Michèle Dalmace, *Equipo Crónica, Crónicas reales, Museo de arte abstracto de Cuenca/Fundacion Juan March, 18 mayo 2007-2 septiembre 2007*, Palma, Fondation Juan March, 2007.
[6]. Michèle Dalmace, *Equipo Crónica, catalogo razonado a cargo de Michèle Dalmace*, Ivam Institut Valencia d'art Modern, 2001.

I. APPROCHES SEMANTIQUE ET HISTORIQUE DE LA CITATION PICTURALE

A/ FORMES DE LA CITATION EN PEINTURE

1 Le mot « citation » à l'épreuve des dictionnaires

Apparu au XIV^{ème} siècle, le mot « citation » est l'adaptation française du latin juridique *citatio* (« proclamation »).
D'un point de vue étymologique, le mot dérive des racines latines *citus* ou *ciere* qui veut dire « mettre en mouvement » et du verbe *citare* (« convoquer, citer en justice, invoquer le témoignage de ») à partir duquel est extrait le sens premier du mot : « sommation de comparaître devant une juridiction ». Ce n'est que vers 1671 qu'apparaît la notion de « citation d'un auteur », avec l'idée de faire autorité. Qu'est-ce qui a pu amener cette transformation sémantique ? Les progrès de l'imprimerie dans les Lettres ?

Dans le dictionnaire *Robert 1*, « citation » désigne d'une part l'action de comparaître en justice de quelqu'un en qualité de témoin ou de défendeur et par extension, l'acte qui notifie la citation, et, d'autre part, le passage cité d'un auteur ou d'un personnage célèbre. Le mot est synonyme d'exemple, d'extrait, de passage, de texte. Ce même passage, en tête d'un ouvrage, s'appelle « épigraphe ».
Le Trésor de la langue française de 1789 à 1960, proposequant à lui : « sommation[7] de comparaître dans un délai fixé », devant un juge de paix, un tribunal correctionnel ou de simple police pour être jugé ou pour témoigner.
Dans le domaine de la didactique, « citation » désigne l'action de citer les paroles ou les écrits d'un auteur, de reproduire exactement ce qu'il a dit ou écrit. Par extension, ce sont les paroles ou le texte empruntés à un auteur que l'on reproduit textuellement, de vive voix ou par écrit, pour illustrer, éclairer ou appuyer ce que l'on veut dire. C'est synonyme d'emprunt, d'extrait.
L'examen du *Vocabulaire d'Esthétique* d'Etienne Souriau, développe triplement cette notion. Ainsi, en littérature, elle désigne premièrement l'action de rapporter les propres paroles de quelqu'un, et, en particulier, un passage d'une œuvre écrite, deuxièmement ce passage lui-même.

7. Acte qui requiert un huissier (de justice) mettant en demeure quelqu'un de payer ou de faire quelque chose.

En musique, cette notion désigne la reproduction textuelle et reconnaissable d'un énoncé préexistant. Par exemple, la *Marseillaise* est citée par le compositeur allemand Robert Schumann dans *Les deux grenadiers*et, bien plus tard, dans les années soixante par le groupe pop britannique The Beatles, dans l'introduction de *All you need is love*.

La notion désigne aussi une technique de composition, littéraire, plastique, musicale, distincte de la technique du collage bien qu'elle puisse lui être liée. Tout comme le collage, la citation a souvent l'intention de souligner, d'illustrer, tel aspect de l'œuvre par l'emploi d'un élément préexistant, principe de rhétorique consistant à insister sur une idée par redondance[8].

Dans le domaine de l'art contemporain, la citation est un élément d'une œuvre qui reprend un thème ou un procédé technique appartenant au passé. C'est aussi et surtout une pratique par laquelle l'artiste emprunte un extrait à une œuvre antérieure pour créer sa propre œuvre incluant ainsi l'œuvre référée.

En peinture, le cas le plus connu est celui d'un tableau préexistant, représenté dans un tableau nouveau. En Espagnol, le mot *cita* signifie rencontre (entre deux ou plusieurs personnes dans un endroit et une heure précis), ce qui représente un gain sémantique supplémentaire au bénéfice de notre recherche : quel est le motif de la rencontre ?

Si le vocable « citation », dérivé du latin *citus*, veut dire « mettre en mouvement », « motif », quant à lui, dérivé du latin *motus*, signifie « qui met en mouvement ». Par conséquent, nous pouvons établir une proximité étymologique entre les termes « citation » et « motif ». Ainsi, il n'est pas rare que certaines citations picturales soient devenues des motifs par leur répétition occasionnelle et temporelle (au cours des années) ou spatiale (à l'intérieur d'une même œuvre). Dans l'histoire de l'art contemporain, la *Mona Lisa* de Léonard de Vinci est un motif récurrent, cité par exemple par Marcel Duchamp (*LHOOQ*, 1930, Ill. n° I-2), par Fernand Léger (*La Joconde aux clés*, 1930), par Salvador Dali (Autoportrait en *Mona Lisa*, 1954), par Robert Rauschenberg (*Pneumonia Lisa*, 1982), par Fernando Botero (*Mona Lisa*, 1963) ou par Jean Michel Basquiat (*La Joconde*, 1983, Ill. n° I-1), etc. Dans les deux derniers

[8]. Dans le célèbre article « Rhétorique de l'image », Roland Barthes distingue trois types de messages dans l'image en s'appuyant sur l'exemple de l'image publicitaire : linguistique (constituée par des textes et des paroles), littérale (ce que l'image dénote, représente) et symbolique (ce que l'image connote, sa signification). Chaque message se compose d'un ensemble de signes, composés à leur tour d'un signifiant (manifestation matérielle du signe) et d'un signifié (sens du signe), qui peuvent entretenir des rapports de redondance entre eux afin de faire ressortir telle ou telle connotation de l'image. Ainsi, dans la publicité *Panzani*, évoquée par Barthes, l'assonance italienne du nom « Panzani » (message linguistique) fait écho avec la réunion de la tomate, du poivron et de la teinte tricolore (jaune, vert, rouge) dont le signifié est l'italianité (message symbolique) (*Communications*, Paris, Editions du Seuil, 1964).

cas, il est cependant plus pertinent de parler de parodie ou d'appropriation, notions que nous définirons par la suite. Dans *Mona Lisa* (1963) d'Andy Warhol, le portrait de la Joconde devient un motif monochrome et se répète dans le format tel un motif ornemental, à l'instar des *Flowers* (1971), par exemple.

Dans un article sur la question de la citation en peinture intitulé « L'art à propos de l'art »[9], publié dans la revue *Parachute*, rééditée en 2004, l'historien d'art québécois René Payant définit le terme « citation » comme l'acte de « transporter vers une œuvre-cible [(œuvre « citante »[10], qui fait référence et qui réactualise)] une (partie d'une) œuvre-source »[11] (œuvre citée, de référence donc antérieure). Notons que l'auteur dit bien « une (partie d'une) œuvre-source » et non « une partie d'une œuvre-source », sans parenthèses. C'est peut-être que la citation, dans la peinture, ne renvoie pas nécessairement à un extrait ou que cet extrait est variable, pouvant désigner parfois un seul élément de l'œuvre-source, parfois plus. Par exemple, il est commun de dire que Picasso cite *Les Ménines* alors que sept de ses versions reprennent le chef-d'œuvre dans sa totalité. La citation en tant qu'extrait ne peut donc pas être considérée comme critère exclusif de sélection.

En contrepartie, nous pouvons relever deux caractéristiques essentielles dans le propos de Payant. D'une part, la citation signale surtout un principe de « déplaçabilité » dans l'œuvre-source, lié à sa *reproductibilité*. En effet, si nous considérons, comme le précise l'auteur, que « la citation dans l'œuvre-cible n'est qu'une *représentation* »[12] (d'une partie) de l'œuvre source, il s'agit donc d'un acte qui peut être reproduit de multiples façons. L'élément cité est donc déplacé de l'œuvre-source à l'œuvre-cible sans altération ou dégradation de la première, contrairement au collage (celui qui consiste en l'assemblage d'éléments collés sur un support) dans lequel l'élément collé est extrait, arraché ou découpé de sa source pour être définitivement intégré à une nouvelle œuvre, sans que l'acte puisse être répété[13].

[9]. René Payant, « L'art à propos de l'art. Première partie : la question de la citation », *Parachute, essais choisis 1975-1984*, Bruxelles, ANTE POST a.s.b.l., 2004, p.53-63.
[10]. Mot utilisé par Payant, équivalent de citatrice (qui cite) (*Ibid.*, p. 55.)
[11]. *Ibid*.
[12]. *Ibid.*, p.56.
[13]. Cela dit, il est rare qu'une œuvre originale soit mise en pièces. Les dadaïstes n'ont mis en pièces que des images sources que la grande diffusion imprimée mettait à disposition. Ainsi, dans *LHOOQ* (1919), Marcel Duchamp s'est servit d'une carte postale reproduisant *La Joconde* (1503-1506) de Léonard de Vinci pour la réalisation de son œuvre.

Ill. n° I-1.Marcel Duchamp, *LHOOQ*, 1919. Carte postale surmontée de moustache et bouc, 19,7 x 12,4 cm. Centre Georges Pompidou, Paris[14].

Ill. n° I-2. Jean Michel Basquiat, *La Joconde*, 1983.Technique mixte sur toile[15].

[14]. http://www.marcelduchamp.net/L.H.O.O.Q.php
[15]. http://search.it.online.fr/covers/wp-content/jean-michel-basquiat-mona-lisa-1983.jpg

Ce principe de « déplaçabilité », autorisé par la « reprise » en tant que représentation, est inhérent à l'étymologie même du mot « citer » qui vient, tel que nous l'avons vu, du latin *citare*, « mettre en mouvement ».

D'autre part, citer implique la transformation de l'œuvre-source : transformation plastique, car le peintre reformule par son écriture plastique l'élément cité et opère une transformation sémantique car l'élément cité, sorti de son contexte, est introduit dans un autre et y acquiert de nouvelles connotations. En littérature, Gérard Genette parle d'*hypertextualité* pour désigner la *transformation* d'un texte antérieur (*hypotexte*) en un texte dérivé (*hypertexte*), le résultat de cette opération étant la parodie, le travestissement, le pastiche, etc[16]. Pour Bernard Lafargue[17] :

> « La citation procède […] de la coupure, de l'*electio* d'un texte qui, déporté plus ou moins arbitrairement hors de son contexte, vient à l'appui d'une argumentation. C'est dans ce temps de pose apparemment neutre du discours que se niche toute l'ambiguïté de la citation qui peut devenir invocation, référence, démarquage comme pastiche, allusion, transformation, détournement, parodie du ou des modèles auxquels on se réfère. »[18]

C'est ce principe de « transformation » qui établit la distinction entre la citation picturale et la citation littéraire ordinaire, celle qui consiste dans la reproduction textuelle d'un extrait d'un récit, et qui peut, en quelque sorte, légitimer l'originalité de la première et faire sa spécificité. Déplacée de l'œuvre-source à l'œuvre-cible, la citation picturale se transforme et acquiert des nouvelles significations et, comme le suggère Lafargue, intercepte diverses notions en relation avec celle-ci. Les nuances entre ces possibilités verbales étant parfois extrêmement subtiles, il convient d'en établir une liste et d'en proposer les définitions afin, non seulement de mieux saisir les limites de chacune, mais aussi de reconnaître les

[16]. « C'est donc lui que je rebaptise désormais *hypertextualité*. J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. (…) J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation*.» (Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 11-14.)

[17]. Professeur à l'Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3.

[18]. Bernard Lafargue, « La citation entre perfusion, perdition et perversion dans le postmodernisme (de David Salle et de la Trans-Avant-garde italienne) », *La citacion, Bilbao-Bordeaux, Intercambio Pedagogico, du 21 avril au 9 mai 1993*, Salle d'Expositions ARABA, Centre Commercial DENDARABA, Vitoria-Gasteiz, Espagne, p. 8.

points de convergence entre ces notions. Cela nous permettra d'obtenir des outils linguistiques opérants pour l'analyse des œuvres picturales.

Par ailleurs, aux deux facteurs relevés dans la définition de Payant (œuvre cible et œuvre source), nous pouvons en ajouter un troisième, intervenant également dans la pratique de la citation : la médiation du regard. Celle-ci peut être directe – lorsque l'artiste qui cite est en présence de l'œuvre originale, exposée chez un propriétaire privé ou dans le cadre d'un musée – ou indirecte, lorsque l'artiste citateur a recours aux œuvres à travers des reproductions qu'il trouve dans des ouvrages, des revues, des cartes postales, des diapositives, des timbres, des catalogues, des affiches ou autres. Si la diffusion de ces images avait bénéficié de l'essor des procédés de reproduction photomécanique dès la moitié du XIX^{ème} siècle, aujourd'hui, le développement du réseau internet contribue efficacement à la médiatisation des images en les mettant à la portée de tout le monde.

Si à ce qui vient d'être dit, nous ajoutons la présence du spectateur, récepteur de l'œuvre-cible, nous pouvons en conclure que la citation instaure une relation triangulaire entre l'énonciateur de la citation, auteur de l'œuvre-cible, l'auteur cité, auteur de l'œuvre-source, et le spectateur.

2 Notions affines de « citation »

2.1. Adaptation

D'un point de vue étymologique, le mot « adaptation » est apparu en 1501 comme dérivé du verbe « adapter ». Ce dernier, à son tour, provient du latin *adaptare* issu de *aptus* (« apte »). « Adaptation » désigne l'action d'adapter ou de s'adapter ainsi que la modification qui en résulte. S'adapter requiert des aptitudes ou implique d'en développer.

Dans le domaine de l'art, il désigne l'action de modifier une œuvre (d'art, littéraire, théâtrale, musicale ou autre) en vue d'une destination artistique autre que celle de l'œuvre originelle et l'œuvre qui résulte de cette action. En ce sens, adapter une œuvre c'est réaliser les modifications pour la mettre au goût du jour et l'utiliser au nouveau contexte instrumental ou musical. C'est aussi transposer une œuvre d'un certain genre à un genre différent, comme par exemple l'adaptation d'une œuvre cinématographique en œuvre de théâtre ou le contraire. Adapter une œuvre signifie aussi la modifier en vue d'une nouvelle technique d'exécution ; ainsi, un morceau de musique symphonique peut être adapté pour son exécution en guitare.

En musique, la pratique de l'adaptation est très fréquente mais la plupart du temps, on la désigne par un autre mot.

- Transcription

C'est ainsi que le mot « transcription » sert à désigner la transposition d'une œuvre qui implique normalement le moins de modifications mélodiques et harmoniques par rapport à l'original, l'œuvre n'étant modifiée que dans sa notation. Elle consiste à adapter à un instrument la musique d'une pièce écrite pour être jouée par un autre ou d'autres instruments. Par exemple, nous pouvons citer le cas de l'adaptation de la *Neuvième symphonie* du compositeur tchèque Antonin Dvorak (dite *Du Nouveau Monde*) pour guitare seule, la transcription pour violon de la *Chaconne* de Bach par le violoniste russe Jascha Heifetz ou celle,pour piano, des neuf symphonies de Beethoven par le compositeur hongrois Franz Liszt.

- Interprétation

Le mot « interprétation » désigne l'exécution d'une pièce musicale, acte par lequel un musicien ou un groupe de musiciens rend audible une pièce sonore à l'aide d'un instrument de musique. Même si l'intention initiale de l'interprète est *a priori* de reproduire un thème le plus exactement possible – des indications concernant l'intensité (*pianissimo*, *piano*, *forte*) ou la rapidité d'exécution (*lento*, *andante*, *moderato*, *allegro*) apparaissent souvent dans les partitions –, l'interprétation d'un même thème par deux interprètes peut faire l'objet d'écarts plus ou moins importants selon leurs façons particulières de jouer, de comprendre ou de ressentir le thème, liée à leur formation musicale, leur culture et leurs goûts. Dès lors, l'interprétation s'enrichit d'une touche personnelle. Ainsi, la version pour guitare de *Recuerdos de la Alhambra* du compositeur catalan Francisco Tarrega, interprétée par l'Espagnol Narciso Yepes, est plus rapide et portée sur les aigus que celle de l'Australien John William, douce et expressive.

- Arrangement

Il est courant de parler d' « arrangement » à propos de l'adaptation technique d'un thèmedonné par l'utilisation d'une instrumentation plus étendue (orchestration) ou du réaménagement d'un morceau original dans un autre cadre. A la différence de l'interprète, l'arrangeur décide volontairement d'effectuer certaines modifications sur l'œuvre originale lui permettant d'affirmer son apport. Parmi les arrangements existants, nous pouvons citer ceux à partir de musique de films pour orchestre symphonique ou ceux du musicien roumain Gheorghe Zamfir pour flûte de pan à partir de musiques populaires. Les musiques de film écrites par le compositeur américain John Williams, auteur des thèmes des sagas *Star Wars*, *Jurassic Park* et *Harry Potter*, ont fait l'objet de diverses adaptations par des orchestres symphoniques dans le monde entier, telle que l'Orchestre Symphonique Pop de Montréal qui se consacre entièrement à la musique de film, de comédie musicale et de série télévisée depuis sa fondation en 2006.

- Reprise

En musique populaire, le mot « reprise » sert à désigner le morceau préexistant qu'un interprète, autre que son créateur, rejoue de façon similaire ou différente. Dans le *Rock*, la reprise est devenue une pratique usuelle. Ainsi, maintes chansons des Beatles ont été interprétées et réinterprétées – dans certains cas de façon magistrale au point que l'on garde un meilleur souvenir de la reprise que du thème original – par plusieurs de leurs contemporains et de leurs successeurs : *Day Tripper* (1965) et *Sgt. Pepper's lonely hearts club band* par le guitariste prodige Jimmy Hendrix, *With a little help from my friends* (1967) par le célèbre chanteur Joe Cocker, *Come together* (1969) par le non moins célèbre « roi de la pop » Michael Jackson dans les années 1980, *I am the Walrus* (1967) par le groupe de pop britannique *Oasis* dans les années 1990, etc. Cette notion trouve son équivalent plastique dans le terme d' « appropriation » qu'on étudiera plus loin.

2.1.1. Remake

En cinéma, le mot « remake », anglicisme venant du verbe *« to remake »* qui signifie « refaire », est couramment utilisé pour désigner un film adapté à partir d'un film antérieur. Le nouveau contenu peut être plus ou moins fidèle à l'original, en fonction des choix esthétiques ou idéologiques des nouveaux réalisateurs et producteurs.

Dans l'histoire du cinéma, les *remakes* se comptent par centaines, voire par milliers. Le cinéma américain, plus que tout autre, y a abondamment fait recours au cours des dernières décennies. *Vanilla Sky*[19] (2001), film dirigé par le réalisateur américain Cameron Crowe, est par exemple un remake du film espagnol *Abre los ojos*[20] réalisé en 1997 par Alejandro Amenábar. *La nuit des morts vivants* (1990), film du réalisateur américain Tom Savini, est une réactualisation du film éponyme réalisé par Georges A. Romero en 1968. L'expansion notable des « remakes » dans le domaine des arts plastiques depuis le début des années 1990

[19]. « Un ciel couleur vanille » en Anglais.
[20]. « Ouvre les yeux » en Espagnol.

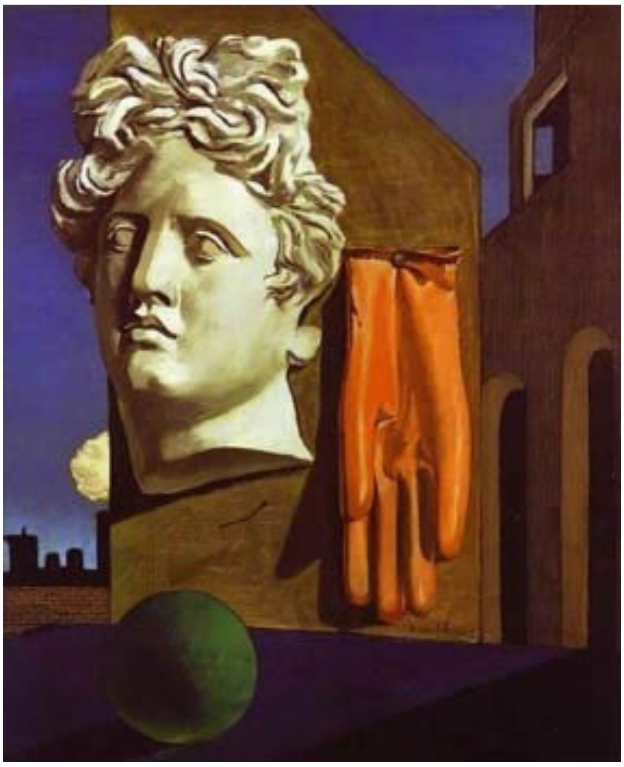
suscita l'intérêt du CAPC-Musée d'art contemporain de Bordeaux qui, en 2003-2004, proposait une exposition exclusivement consacréecette forme d'expression. Dans *24 Hour Psycho* (1993), l'artiste écossais Douglas Gordon a élargi la durée du film original *Psychose* (1960) d'Alfred Hitchcock de 105 minutes à 24 heures, et projeté celui-ci sur grand écran, et dans *Les Incivils* (1995), le Français Pierre Huygues reproduit en vidéo le film *Des oiseaux, petits et gros* (1966) du réalisateur italien Pier Paolo Pasolini, pour ne citer que quelques exemples.

2.1.2. Adaptation en Arts plastiques

En Arts plastiques, le terme d'adaptation n'est pas employé mais les cas d'adaptation existent, comme l'adaptation d'œuvres bidimensionnelles en sculpture par exemple. L'œuvre *Es-tu Duchamp (*2009) est une adaptation en bronze de la Joconde revue par Marcel Duchamp (*LHOOQ*, 1919) de l'artiste indien Subodh Gupta. Le cas contraire existe aussi. Ainsi, certains peintres tels que le surréaliste italien Giorgio de Chirico se sont parfois inspirés d'œuvres statuaires. Dans *Chant d'Amour* (1914, Ill. n° I-3), nous pouvons trouver une analogie entre la tête de statue qui est représentée et celle de l'*Apollon du Belvédère* (Ill. n° I-4). Dans les arts décoratifs, il est possible d'évoquer l'adaptation de décorations céramiques en motifs textiles. Au début du XX^{ème} siècle, l'artiste péruvienne Elena Izcue intégra des motifs de céramiques précolombiens dans ses créations textiles.

2.2. Allusion

Dérivé de *alludere* (badiner, faire allusion), le mot « allusion » est adapté au français en 1574 du bas latin *allusio* pour désigner une « évocation non explicite ». Synonyme d' « insinuation » et de « sous-entendu », l'allusion est une figure de rhétorique consistant à éveiller l'idée d'une personne, d'une chose, d'un fait ou d'un texte, sans en faire expressément mention. « Faire allusion à… » signifie évoquer. L'auditeur ou le lecteur comprend ce qui est sous-entendu et complète ainsi dans son esprit ce que l'auteur a esquissé. L'allusion suppose donc connus par un cercle d'initiés certains faits ou idées, et reste obscure pour qui n'est pas préalablement renseigné. Il arrive parfois que l'allusion ne soit pas formulée par l'auteur mais que le public confère à son œuvre la valeur d'une allusion.



Ill. n° I-3. Giorgio de Chirico, *Le chant d'amour*, 1914. Huile sur toile, 73 x 59,1 cm. MOMA, New York[21]

Ill. n° I-4. Léocharès, *Apollon* du Belvédère, IV^{ème} siècle av. J-C. Sculpture en marbre, 2,24 m. The Musée Pio-Clementino, Vatican[22.]

[21]. http://www.musee-magritte-museum.be/Typo3/fileadmin/templates/images/surrealisme/zoom_phot_giorgio_chirico.jpg

Le *Déjeuner sur l'herbe* de Claude Monet (1865-1866, Ill. n° I-5) ainsi que celle, éponyme, peintre français Alain Jacquet (1964, Ill. n° I-6) font allusion au célèbre tableau d'Edouard Manet peint en 1862-1863. Mis à part le titre, les allusions au tableau original sont plus ou moins évidentes. Dans le cas du premier, Monet a réalisé son œuvre à peine quelques années après celle de Manet, en réponse à celui-ci. Si le scénario est à peu près le même, la scène réalisée en plein air par Monet reste plus sobre et socialement acceptable que celle représentée par son aîné. Dans le cas de Jacquet, le scénario et les personnages diffèrent de ceux de l'œuvre originale, tout de même évoquée par la posture des personnages et la composition du tableau ; elle relève, par conséquent, davantage de la *substitution* que de l'allusion.

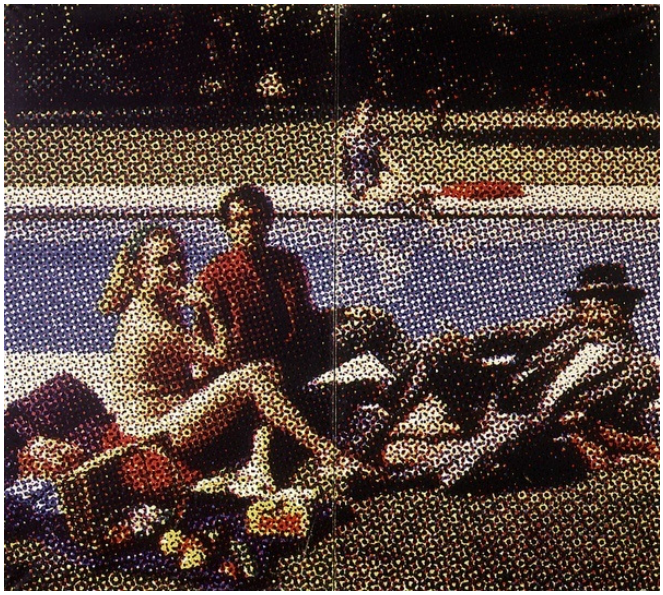
2.3. Appropriation

Apparu au XIV^{ème} siècle, ce mot est dérivé du latin *proprius* (« propre », « encadré ») et vient du bas latin médiéval *appropriatio*. Ce dernier désigne l'action de s'approprier une chose, d'en faire sa propriété. Il désigne aussi l'action d'approprier, de rendre propre à une destination précise, d'adapter quelque chose à un usage défini. En ce sens, il est synonyme d'adaptation.

En arts, c'est l'acte par lequel un artiste s'approprie ou se saisit de l'œuvre d'autrui en la reproduisant dans un style qui lui est propre. Elle diffère de la citation au sens traditionnel dans la mesure où ce n'est pas un extrait mais une œuvre dans son ensemble qui est concernée. Elle est le contraire du pastiche qui consiste en l'imitation du style d'autrui, on développera cette notion par la suite. Ainsi, lorsque Picasso réalise ses séries à partir de chefs-d'œuvre des maîtres du passé (*Les Ménines* de Vélasquez, *Les femmes d'Alger* de Delacroix, Ill. n° I-7 et Ill. n° I-8, et *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet parmi les plus connues), son but n'est pas de faire des copies – d'ailleurs, il lui arrive de peindre de mémoire les œuvres qu'il reprend – ni de copier leurs styles mais de proposer une interprétation personnelle de ces œuvres en imposant son propre style.

[22]. http://fr.wikipedia.org/wiki/Apollon_du_Belv%C3%A9d%C3%A8re

Ill. n° I-5. Claude Monet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1865-1866. Huile sur toile, 218 x 248,7 cm
Musée d'Orsay, Paris[23].



Ill. n° I-6. Alain Jacquet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1964.Acrylique et sérigraphie sur toile, 173 x 1,96 cm.
Centre Georges-Pompidou, Paris[24].

[23]. http://collection.centrepompidou.fr/Navigart/slide/slide_main.php?so=oeu_nom_prem&it=2&cc=2&is_sel=0
[24]. http://www.musee-orsay.fr/fr/info/gdzoom.html?tx_damzoom_pi1[zoom]=1&tx_damzoom_pi1[xmlId]=025651&tx_damzoom_pi1[back]=%2Ffr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fnotice.html%3Fno_cache%3D1%26nnumid%3D025651%26cHash%3De35d63abe9&cHash=6b1a6ad484

> « Son rapport avec les peintres du passé tient plus du cannibalisme, de l'iconophagie, que du pastiche ou de la paraphrase. […] Picasso analyse, déconstruit et reconstruit les chefs-d'œuvre des autres, les digère pour les faire siens »[25], explique Marie-Laure Bernadac, conservateur chargée de l'art contemporain au Musée du Louvre.

Maître dans l'art de la déconstruction (cubisme analytique) puis de la reconstruction (cubisme synthétique et ses suites), Picasso pousse l'appropriation des œuvres qu'il emprunte, *L'enlèvement des Sabines* de Nicolas Poussin (1637-1638) ou *Le Bain turc d'Ingres* (1862), tellement loin que leur référence disparaît sous son écriture, ses propositions s'imposant tout autant que les originaux d'un point de vue plastique.
Les versions de *La Joconde* (1503-1506) de Léonard de Vinci par Fernando Botero (*Mona Lisa*, 1963) et par Jean-Michel Basquiat (*La Joconde*, 1983) sont aussi des appropriations dans la mesure où les deux artistes traduisent l'œuvre dans leurs langages plastiques caractéristiques respectifs : agrandissement et rondeur des formes dans le cas du premier, représentation dans un style virulent lié au graffiti dans le cas du second.

Roy Lichtenstein, quant à lui, fait ses premiers tableaux pop en reprenant des images de dessins animés et en utilisant le cerne, l'aplat et la trame comme outils graphiques, dérivés de l'impression mécanique propre à la grande diffusion de comics et de bandes dessinées. Il décrit ainsi son travail : « Disons que j'utilise le travail graphique des autres, plutôt que la nature. C'est mon motif, plutôt un outil que quelque chose d'autre. Je n'y touche pas, mais je crée une œuvre qui m'est propre, dans un style qui m'est propre »[26].

2.1.Collage

D'un point de vue étymologique, le mot « collage » apparaît en 1544 comme un dérivé du grec *kolla* (« gomme, colle »), à partir duquel est extrait le sens premier du mot : action de coller des choses quelconques, résultat de cette action.

[25]. Marie-Laure Bernadac, « Picasso cannibale. Deconstruction-reconstruction des Maîtres », *Picasso et les maîtres*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2008, p. 37-51, p. 37-38.
[26]. Roy Lichtenstein cité dans Pascal Le Thorel, *Dictionnaire des artistes contemporains*, Paris, Larousse, 2004, p. 187.

Ill. n° I-7. Eugène Delacroix, Femmes d'Alger dans leur appartement, 1834. Huile sur toile, 180 x 229 cm. Musée du Louvre, Paris[27].

Ill. n° I-8. Picasso, *Les Femmes d'Alger (version C)*, 28 décembre 1954. Huile sur toile, 54 x 65 cm. Nahmad Collection, Londres. [28]

[27]. http://www.ac-strasbourg.fr/pedago/lettres/Victor%20Hugo/Notes/F_Alger.jpg
[28]. *Picasso et les maîtres*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2008, p. 209.

En papeterie, c'est l'action qui consiste à plonger le papier dans une solution gommeuse de manière à l'imprégner de colle afin d'éviter les bavures de l'encre ou de la peinture à l'eau lorsqu'on écrit dessus.

En art plastiques, « collage » bénéficie d'une double acception : plastique et esthétique. Il désigne premièrement une technique, amplement exploitée par les peintres cubistes et surréalistes au début du XX^{ème} siècle et consistant en la juxtaposition de matériaux divers (hétérogènes) collés sur toile, carton ou papier, ou intégrées à une partie peinte, pour obtenir un nouvel objet plastique, ainsi que toute composition obtenue par cette technique. Dans cette catégorie, se trouvent la plupart des collages cubistes de Braque et de Picasso (Ill. n° I-10).

Deuxièmement, c'est l'assemblage, la juxtaposition d'images véhiculées par les morceaux collés « capable d'engendrer des relations inattendues entre des éléments originellement disparates »[29], repérables dans les collages de Max Ernst (Ill. n° I-9). Par extension, c'est le mélange de techniques ou d'images distinctes qui produit une œuvre d'aspect hétérogène. Dans cette acception, le collage apparait comme le procédé par lequel l'élément sélectionné est prélevé et inséré dans un nouveau contexte spatial et temporel. Lorsqu'il s'agit de citations, le collage est l'opération par excellence par laquelle l'élément cité est déplacé de l'œuvre source à l'œuvre cible. Michèle Dalmace précise que « le collage le plus systématisé correspond au montage de citations *a priori* sans connexions, dans lequel se rejoignent des typologies distinctes, des mouvements artistiques différents, des temps non similaires, en une cohérence spacio-temporaire »[30]. Ceci dit, il est plus fréquent de parler de papiers collés pour les assemblages cubistes et de collages pour ceux des surréalistes.

2.2. Copie

Étymologiquement, ce mot vient du latin *copia* qui signifie « abondance » (copieux). Au XIII^{ème} siècle, le mot signifie « reproduction d'un écrit » et, au XIX^{ème} siècle, celui de « reproduction d'un élève », révélateur d'une expansion d'une pédagogie du dessin par la copie. Le sens moderne du mot est peut-être lié à l'influence du verbe latin médiéval *copiare*

[29]. Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire des arts plastiques du XXème siècle*, Paris Minerve, 1998.
[30].Michèle Dalmace, *Equipo Crónica en la coleccion del IVAM, Exposicion Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, setiembre-octubre 2005*, Valencia, IVAM, 2005.

qui veut dire « reproduire en grande quantité », par rapport auquel « copie » pouvait être pris comme un substantif verbal.

En écriture et en musique, la copie est la transcription littérale d'un texte, ou d'une partition musicale. En arts plastiques, le terme désigne l'imitation exacte d'une œuvre d'art originale (d'un tableau, d'un dessin, d'une sculpture, etc.).

La copie se caractérise par la dualité de la réalisation (celle de l'auteur de l'œuvre originale et celle du copiste) mais l'unicité de l'invention, et c'est ce qui permet de la distinguer des notions voisines. Elle se distingue, par exemple, de la « reproduction » en ce qu'elle demande l'intervention d'un nouveau réalisateur qui effectue une seconde œuvre d'après la première. La manière dont il aura vu, lu, compris et senti l'original, ainsi que la personnalité de ses gestes (*ductus* de l'écrivain, touche du peintre, coup de crayon du dessinateur, etc.) empêchent la copie d'être rigoureusement identique à cet original. La reproduction, quant à elle, emploie des procédés mécaniques (photographie, moulage, sérigraphie, photogravure, etc.) pour chercher à obtenir un double géométriquement exact de l'original. Ainsi, en écriture, nous distinguons la copie manuscrite d'un ouvrage de sa reproduction typographique éditoriale ou de la photocopie d'une ou plusieurs de ses pages. Toutefois, la finalité de la copie demeure la reproduction fidèle de son modèle. Ainsi, elle se différentie de la citation dans la mesure où celle-ci ne reprend son modèle qu'en partie et, qui plus est, le soumet à la réinterprétation de l'artiste citateur.

En même temps, la copie se caractérise aussi par son aspect didactique (Ill. n° I-11et Ill. n° I-11). En arts plastiques, elle est souvent utilisée comme exercice servant à l'instruction du copiste, comme exercice pédagogique à l'école et par des peintres confirmés. Parmi ces derniers, nous pouvons évoquer par exemple la copie de l'*Autoportrait du Tintoret* (1588)par Edouard Manet (1854) et celle du *Portrait d'un chanoine de Saint-Augustin* de Leandro Bassano par le peintre flamand David Téniers, dit « le Jeune » (1651-1658).

Dans un sens figuré, il se dit que nous copions quelqu'un ou quelque chose, lorsque nous nous inspirons pour agir d'après l'original : « copie » prend alors une extension assez vague, jusqu'à se confondre même avec les notions voisines de pastiche, de plagiat, etc. L'emploi du terme de copie, dans cette acception, veut seulement marquer le manque d'invention et d'originalité, qui ne sont pas de mise ici. La copie permet à l'artiste de développer sa capacité d'assimilation par le regard et par le geste et de se nourrir du style d'autrui en enrichissant le

sien. En 1993, le musée du Louvre a organisé, à l'occasion de son bicentenaire, une exposition dont le titre, *Copier-créer*, soulignait le rôle joué par les collections du musée dans la peinture contemporaine, source de copie ou d'inspiration pour de grands artistes de l'envergure de Cézanne, Degas et Picasso par le passé.
Lorsque la copie a pour but de se substituer à l'original, le résultat s'appelle un « faux ».

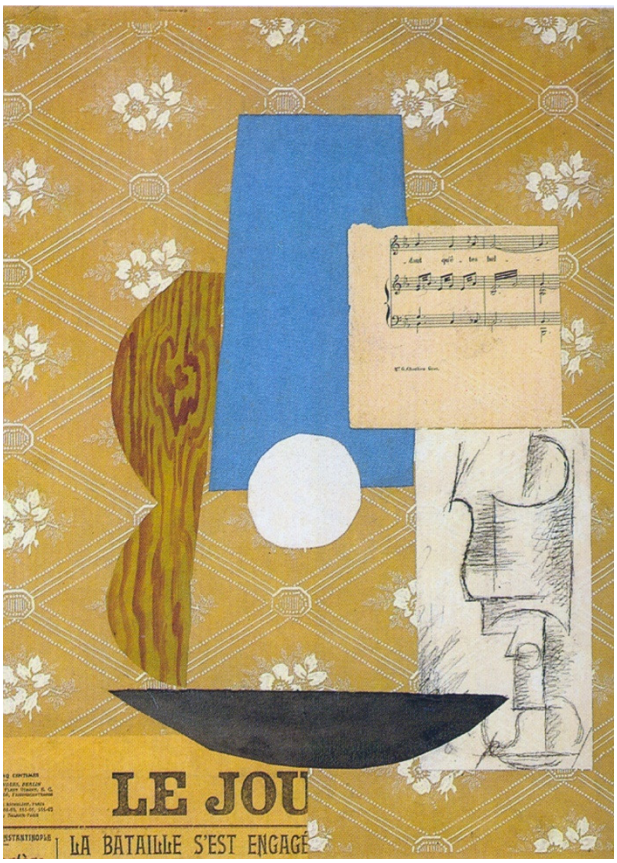
2.3. Détournement

Le mot « détournement » apparaît au XV^{ème} siècle comme un dérivé du verbe « tourner » (se mouvoir circulairement, changer de direction) et signifie « action de changer le cours, la direction ». Ainsi, détourner un avion c'est l'action de contraindre l'équipage d'un avion de ligne à changer de destination.

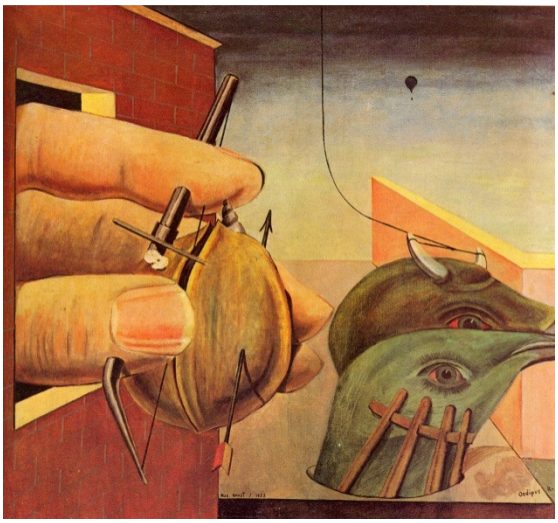
En arts graphiques, le mot désigne la réutilisation par un artiste de slogans, d'images publicitaires, de campagnes de marketing ou autres aux fins de faire une œuvre nouvelle qui parodie l'œuvre originale ou bien, porte un message différent. Il diffère de la récupération dans laquelle les œuvres sont destinées aux médias dominants.

Barbara Kruger, artiste conceptuelle américaine, s'approprie messages, images publicitaires et photos qu'elle détourne en les agrandissant au format de tableau de chevalet, en les combinant différemment ou en les modifiant afin d'en souligner le caractère stéréotypé et le martelage visuel. Dans *You are not yourself* (1982, Ill. n° I-13), l'artiste a agrandi et mis en pièces la photographie d'un visage féminin puis rassemblé les morceaux de façon à le défigurer, en donnant l'impression d'un reflet dans un miroir brisé. A cette image, elle superpose un message en anglais « you are not yourself » (tu n'es pas toi-même) avec une typographie qui rappelle celle utilisée dans les affiches publicitaires et la découpe de lettres par Dada[31]. Le message d'alarme et d'avertissement est souligné aussi par le visage de la photo. A travers cette pièce, Kruger dénonce l'image que la publicité et la société nous imposent, et le désir qu'elles produisent en nous de vouloir ressembler à des « modèles » préconçus, en pointant ainsi une perte d'identité individuelle au profit d'une identité de masse, source de mal-être et d'aliénation de l'individu.

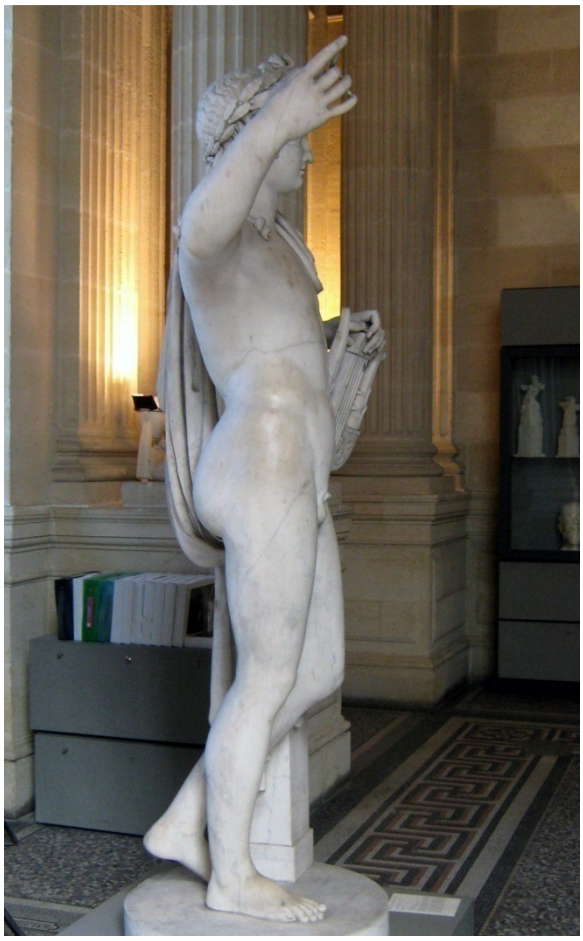
[31]. Dans les années 1920, les dadaïstes et en particulier l'autrichien Raoul Hausmann, ont pratiqué le photomontage pour juxtaposer photographies et textes imprimés souvent dans des fins de propagande politique.

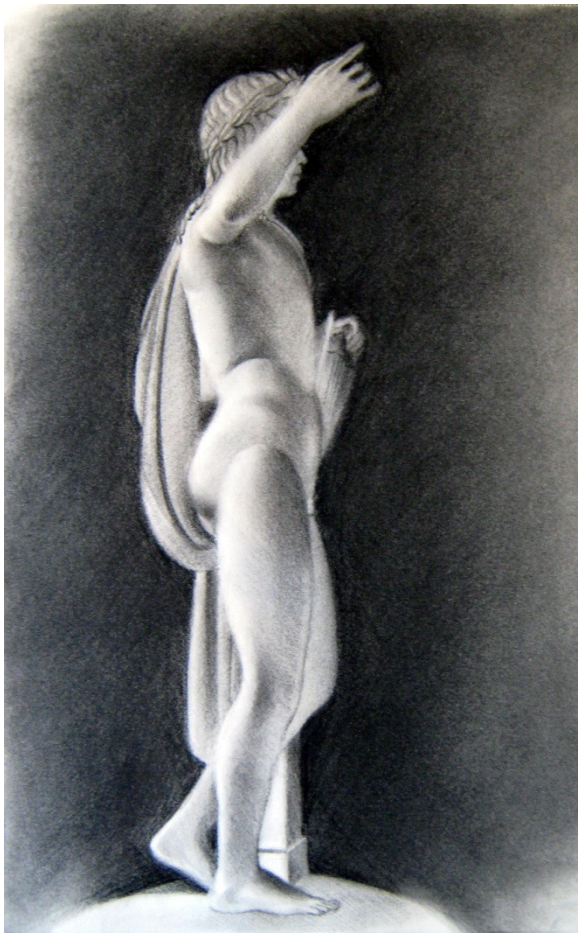


Ill. n° I-9. Max Ernst, *Œdipe Roi*, 1922. Huile sur toile, 93 x 102 cm. Paris, Collection privée.



Ill. n° I-10. Picasso, *Guitare, partition et verre*, Paris, vers novembre 1912. Papier collé, gouache et fusain, 47,9cm x 36,5cm. Marion Koogler McNay Art Museum, San Antonio.





Ill. n° I-11.et Ill. n° I-12. Baron François Frédéric Lemot et Jean-Pierre Cortat, *Apollon*, 1812-1827. Marbre. Musée des Beaux-arts, Bordeaux. A gauche, original[32].
Adroite, copie à la craie noire de César-Octavio Santa Cruz.

[32]. Photographie © César-Octavio Santa Cruz Bustamante.

2.4. Interpicturalité

Dans son livre *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Gérard Genette définit la notion d' « Intertextualité » comme la « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes […] par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) »[33]. Le concept est aussi applicable à la peinture. Ainsi, lorsque qu'il se réfère à l'œuvre du peintre péruvien Herman Braun-Vega, *Don Francisco à Bordeaux* (2007, Ill. n° I-14)[34] – toile monumentale juxtaposant des emprunts aux chefs-d'œuvres de la peinture espagnole tels que la lampe et la tête du cheval du *Guernica* (1937) de Picasso, les deux vieilles dames puisées dans *Les vielles ou le temps* (1808-1812) de Goya et le nain de l'*Enfant de Vallecas* (1636) de Velasquez d'une part et des éléments fournis par l'auteur d'autre part : une photo d'un torero en pleine corrida ou une vue de la cathédrale Saint André de Bordeaux que l'on aperçoit à travers une fenêtre, par exemple – le critique et historien de l'art Jean-Luc Chalumeau parle d' « interpicturalité », terme forgé par l'écrivain péruvien Roberto Gac à partir de la notion d'intertextualité littéraire : « une technique qui incorpore – d'une façon à la fois explicite et dialectique – des éléments empruntés aux œuvres des maîtres de l'art occidental et qui, par son essence même, est ouverte à toutes les cultures, tous les horizons, tous les métissages »[35].

D'après la définition proposée par le *Dictionnaire de l'image*, la notion de « citation » est intrinsèque à celle d'interxtextualité et aussi, par conséquent, à celle d'interpicturalité : « La citation est une opération intertextuelle mettant en jeu la culture des émetteurs et des récepteurs d'images »[36].
Ainsi, dans une œuvre contenant plusieurs citations, une relation de cause à effet s'établit entre « citation » et « interpicturalité ».

[33]. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 8.
[34]. Toile réalisée à l'occasion du cinquantenaire du jumelage entre les villes de Bordeaux et de Lima.
[35]. Roberto Gac cité dans Jean-Luc Chalumeau, « Braun-Vega ou le paradis des peintres », *Braun Vega, peintures et dessins 1978-2007*, Espace Saint Rémi, Bordeaux, 2007, p. 11-16, p. 15.
[36]. *Dictionnaire de l'image*, Paris, Vuibert, 2006.

Ill. n° I-13.Barbara Kruger, *You are not yourself*, 1982. Photo, collage, 182,9 x 121,9 cm. Collection privée, New York.[37]

Ill. n° I-14. Herman Braun Vega, *Que tal ? Don Francisco à Bordeaux ou le rêve du Novillero (Goya, Vélasquez, Manet, Monet, Botan)*, 2007. Acrylique sur toile, 200 x 200 cm.[38]

[37]. http://kotam.files.wordpress.com/2008/10/barbara_kruger.jpg
[38]. *Braun Vega, peintures et dessins 1978-2007*, *op.cit.*, p. 13

Par ailleurs, Michèle Dalmace utilise la notion d' « interplasticité » pour désigner l'utilisation de « citations de divers artistes »[39], donc comme synonyme d' « interpicturalité », et celle de « transplasticité » pour désigner l'acte de « peindre des citations à la manière d'un autre artiste »[40], c'est-à-dire une citation modifiée par l'ajout d'un pastiche.

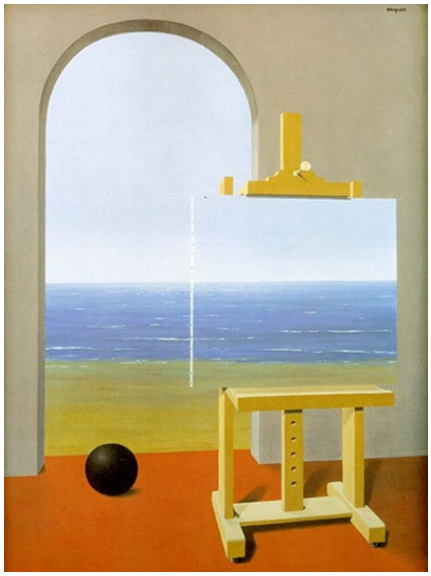
2.5. Mise en abyme

« Mise en abyme », ou effet de miroir, désigne l'emboîtement d'une œuvre dans une autre ou, comme le propose Lucien Dällenbach dans son essai sur le sujet[41], « tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple »[42] (lorsque le « fragment [enchâssé] entretient avec l'œuvre qui l'inclut, un rapport de similitude »[43]), répétée à l'infini (lorsque le « fragment [enchâssé] entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et […] enchâsse lui-même un fragment qui…, et ainsi de suite »[44]) ou spécieuse (quand le « fragment [enchâssé est] censé inclure l'œuvre qui l'inclut »[45]). En peinture, le procédé consiste à représenter, dans un détail du tableau, le sujet du tableau tout entier. Ainsi, dans les *Epoux Arnolfini* (1434) de Jan Van Eyck, le miroir du fond réfléchit l'envers de la scène représentée, à l'instar du miroir des *Ménines* qui renvoie des détails absents du champ visible par le spectateur. *La condition humaine II*, toile de 1935 (Ill. n° I-15), de René Magritte, propose une nouvelle mise en abyme dans laquelle un tableau sur chevalet est placé devant le paysage lui ayant servi de modèle et se confond en partie, à gauche avec celui-ci. La vue sur chevalet coïncide en effet point par point avec celle de l'arrière-plan.

En publicité, l'exemple le plus connu est celui de la marque de fromages *La vache qui rit* (Ill.n°16). Sur la boîte de fromages, apparaît une vache dont les boucles d'oreilles sont des boîtes de *vache qui rit*, dans lesquelles apparaît une vache dont les boucles d'oreille, etc. De façon générale, c'est un récit dans un autre récit, une scène de théâtre dans une autre scène, un film dans un film ou encore une peinture dans une peinture.

---

[39] Michèle Dalmace, *Equipo Crónica, Crónicas reales*, *Museo de Arte abstracto español, Cuenca/Fundación Juan March, 18 mayo 2007 – 2 de setiembre 2007*, Palma, Fundación Juan March, 2007, p. 82. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.
[40]. *Ibid.*
[41]. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Paris, Editions du Seuil, 1977.
[42]. *Ibid*., p. 52.
[43]. *Ibid*., p. 51.
[44]. *Ibid*.
[45]. *Ibid*.



Ill. n° I-15. René Magritte, *La condition humaine II*, 1935. Huile sur toile, 100 x 80 cm. Collection Simon Spierer, Genève.

la vache qui rit®

Ill. n° I-16. *Logo de La vache qui rit*.

Ill. n° I-17.Roy Lichtenstein, *Yellow and green brushstrokes*, 1964.Huile et magma sur toile, 214 x 458 cm. Museum für Moderne Kunst, Francfort-sur-le-Main.[46]

[46]. Klaus Honnef, *Pop art*, Paris, Editions Taschen, 2004, p.55.

2.6. Parodie

Intégré à la langue française en 1614, le mot « parodie » est emprunté du grec *parôdia*, qui veut dire « chant à côté » (*para* veut dire « à côté » et *ôdî* « chant »), c'est-à-dire « qui imite ». Au XVIII^{ème} siècle, le mot signifie « couplets composés sur un air connu ». Aujourd'hui, il désigne l'imitation burlesque d'une œuvre sérieuse. Il est synonyme de caricature et de travestissement.

La parodie est une œuvre seconde construite à partir d'une œuvre première. Imitation déformée, elle suppose la célébrité de l'objet dont elle découle, ou, tout au moins, une communauté de culture entre l'auteur et son public : absente sinon parodiée, la création première doit pouvoir être reconnue pour que le plaisir spécifique à cette « double lecture » apparaisse. Par exemple, le roman de Miguel de Cervantès, *Le Don Quichotte* (1605), parodie les romans de chevalerie. *Austin Powers*, film américain sorti en 1997, dont le rôle principal est interprété par l'acteur canadien Mike Myers, parodie les films d'espionnage de *James Bond*.
Certaines références picturales peuvent revêtir aussi une fonction parodique. Dans la série des *Brushstrokes*[47] (1965-1966, Ill. n° I-17), Lichtenstein parodie la gestualité des peintres expressionnistes abstraits par la représentation simplifiée et amplifiée de leur coup de pinceau caractéristique mais dans un style pop et épuré. Animé par un esprit à la fois critique et ironique, Equipo Crónica, collectif du pop art espagnol, actif de 1964 à 1981 et donc sous le régime franquiste, resitue les personnages des œuvres des grands maîtres espagnoles (Le Greco, Velazquez, Saura) dans d'autres contextes, les peint en aplats, et transforme les membres de la famille royale de Goya en bonhommes en carton, en ballons de baudruche ou en bouées remplies d'air, donc vides.

2.7. Pastiche

Emprunté au italien *pasticcio* (proprement dit « pâte », « pâté », dit par plaisanterie), le mot « pastiche » est apparu en France à la fin du XVII^{ème} siècle pour désigner tout d'abord des peintures composées du mélange d'imitations de divers peintres du passé. En accord avec

[47]. Coup de pinceau.

cette logique respectueuse de l'étymologie, on nomma également « pastiche » les opéras formés par la réunion de morceaux appartenant à différents ouvrages. Cependant, dès le début du XVIII^{ème} siècle, l'on a commencé à appeler ainsi les œuvres imitant le style et la manière d'un auteur unique, dans une acception proche de celle de « plagiat ».
A la fin du XIX^{ème} siècle, on entend généralement par pastiche une imitation affectueusement taquine d'un modèle littéraire, plastique, musical, etc.

Ainsi, « pastiche » peut se définir comme étant une œuvre littéraire ou artistique dans laquelle l'auteur a imité la manière, le style d'un maître, par exercice de style ou dans une intention subtilement parodique. Par extension, c'est l'imitation ou l'évocation du style, de la manière d'un écrivain, d'un artiste ou d'une école (Ill. n° I-18et Ill. n° I-19). Dès lors que l'intention satirique est évidente, on est plutôt du côté de la parodie.
S'il est possible de pasticher les thèmes d'un auteur, d'un artiste, l'essentiel du travail du pasticheur concerne le style. C'est en ce sens que la notion de pastiche diffère de celle de citation qui concentre son action sur les éléments iconiques d'œuvres d'autres artistes.
Nous pouvons souligner le rôle formateur du pastiche qui est aussi un moyen de s'approprier le style d'autrui : peindre une toile à la manière de Rembrandt, d'Ingres, de Dubuffet, de Basquiat, etc. Pendant sa jeunesse, Picasso s'est souvent imprégné du style des maîtres comme nous pouvons le constater dans *Visage à la manière du Greco* (1899).

2.8. Plagiat

Etymologiquement, le terme « plagiat » apparaît en 1735 et dérive du mot « plagiaire » qui vient, quant à lui, du latin *plagiarius*, qui désignait autrefois celui qui vendait comme esclave les esclaves d'autrui. Par analogie, on qualifie aujourd'hui de plagiaire celui qui fait passer pour sienne l'œuvre d'autrui et « plagiat » l'action de copier un auteur en s'attribuant indûment des passages de son œuvre et le produit de cette action. En ce sens, à contrario de « faux », le plagiat est synonyme d'imitation, de pillage, de vol littéraire, connotant l'idée d'un acte répréhensible. Le plagiat se distingue de la citation dans la mesure où celle-ci est bien attribuée à son auteur.

Ill. n° I-18. César-Octavio Santa Cruz, *Autoportraità la manière d'Ingres*, 2009. Crayon sur papier

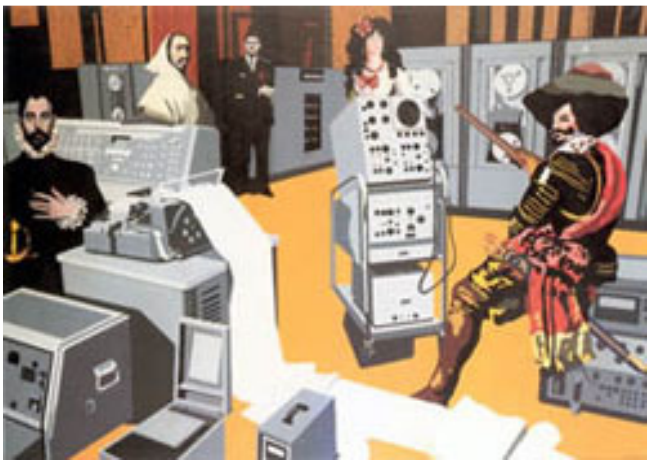
Ill. n° I-19. César-Octavio Santa Cruz, *Autoportrait à la manière d'Equipo Crónica*, 2009. Acrylique sur papier.

2.9. Récupération

Apparu au XIV^{ème} siècle, le mot est emprunté du latin *recuperare* (recouvrer, rentrer en possession de) et désigne l'action de récupérer quelque chose, de retrouver ce qui serait perdu ou de recueillir ce qui serait inutilisé pour l'utiliser d'une autre façon. En arts, un des cas les plus mémorables est la récupération des sculptures tribales africaines opérée au début du XX^{ème} siècle par les peintres cubistes qui, motivés par les possibilités de renouveau plastique offertes celles-ci, ont exploité leur richesse esthétique dans leurs œuvres. Ces sculptures ont permis aux cubistes d'amplifier leur relecture de Cézanne au profit de la déconstruction-reconstruction du visage et de l'appliquer postérieurement à la nature morte.

En 1967-1969, Equipo Crónica a utilisé le mot, en accord avec la définition proposée, pour intituler une série d'œuvres dans laquelle sont reprises les œuvres des grands maîtres de la peinture espagnole : « le titre polysémique évoque, d'une part, le fait de posséder à nouveau ce qui était perdu, et d'autre part, celui de garder ce qui ne pouvait plus fonctionner dans son activité antérieure »[48], explique Michèle Dalmace. Dans l'œuvre du collectif, la récupération endosse un rôle critique vis-à-vis de la société de son époque et des classes dominantes issues du franquisme, ainsi que le montre l'œuvre intitulée *Les structures changent, les essences demeurent* (1968, Ill. n° I-20). Dans celle-ci, les personnages de *La duchesse d'Alba* (1797) de Goya, du *Compte-duc d'Olivares* (1634) de Velasquez et du *Chevalier à la main sur la poitrine* (1577-1584) du Greco apparaissent mêlés à des machines. Le tout est unifié par un traitement plastique en aplat. Par ce recours, le collectif dénonce l'inégalité de classe en vigueur dans l'Espagne de la fin des années soixante en comparant l'ancien pouvoir de la noblesse à celui imposé par la nouvelle classe dominante et instaurée par la technologie. En ce sens, le pop art d'Equipo Crónica se distingue du pop art nord-américain dans la mesure où ce dernier, à travers sa production, exalte volontairement ou pas la culture de masse et la société de consommation, liées à son contexte, même si tous les deux emploient le même vocabulaire plastique : aplats de couleurs saturés, utilisation de la sérigraphie, représentations hors échelle. La récupération est une notion proche de celle de citation, à la différence que si la citation a pour objet une œuvre en particulier, par exemple le *Portrait équestre du Compte-Duc d'Olivares* peint par Velazquez en 1638, l'objet de la récupération est un ensemble culturel (la peinture académique espagnole).

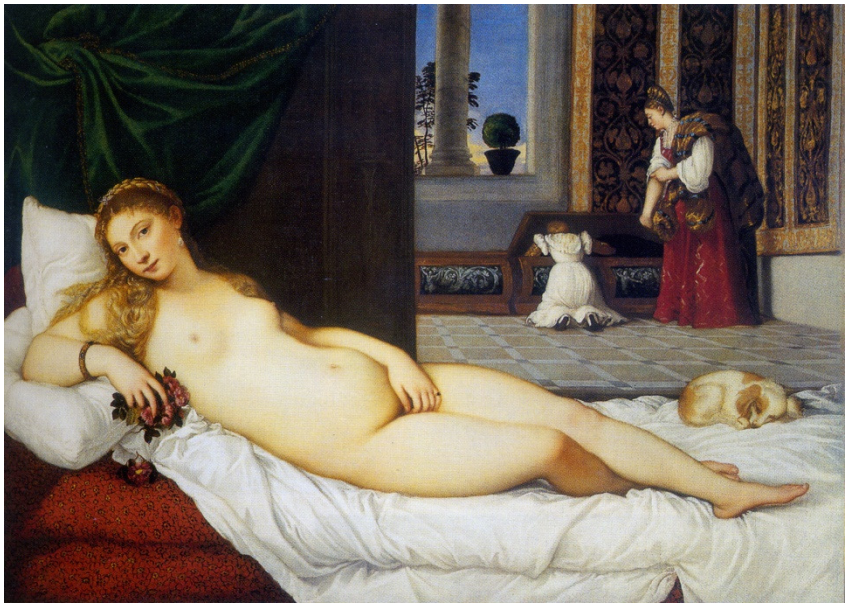
[48]. Michèle Dalmace, *Equipo Crónica, catalogo razonado a cargo de Michèle Dalmace*, Ivam Institut Valencia d'art Modern, 2001, p. 76.



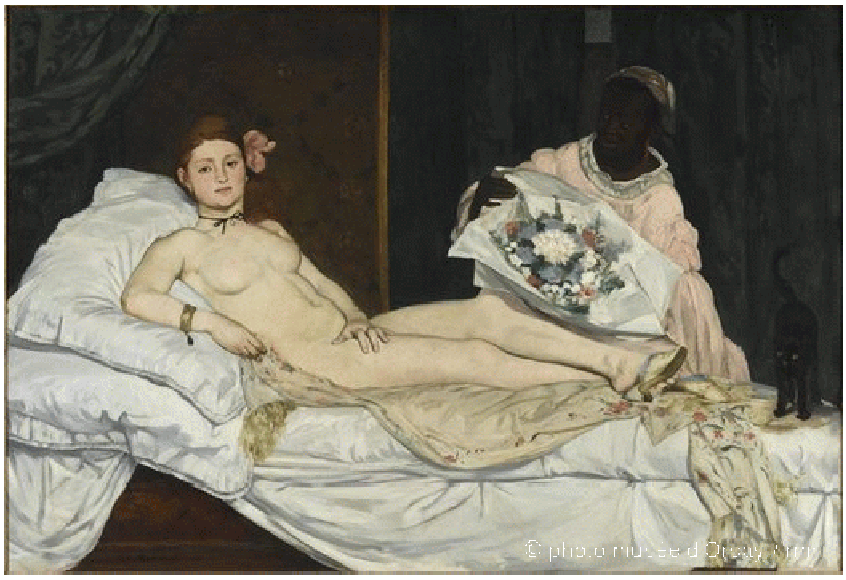
Ill. n° I-20. Equipo Crónica, *Les structures changent, les essences demeurent*, 1968. Acrylique sur toile, 130 x 160 cm. Collection Guillermo Caballero de Luzan. [49]

Ill. n° I-21. Giorgione, *Vénus endormie*, vers 1507. Huile sur toile, 108 x 174 cm.Germäldegalerie, Dresde[50].

[49]. http://homepage3.nifty.com/madori/archivopintura/cronicaestructura.jpg
[50]. Terisio Pignatti et Filippo Pedrocco, *Giorgione*, Paris, Liana Levi, 1999, p. 173.



Ill. n° I-22. Titien, *Vénus d'Urbin*, 1538.Huile sur toile, 119 x 165 cm.Galerie des Offices, Florence[51].



Ill. n° I-23.Edouard Manet, *Olympia*, 1863. Huile sur toile, 130,5 x 190 cm. Musée d'Orsay, Paris[52].

[51]. Charles Hope, *Titian*, Londres, National Galley Company, 2003, p. 19.
[52]. http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1[zoom]=0&tx_damzoom_pi1[xmlId]=000712&tx_damzoom_pi1[back]=fr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9

2.10. Référence

Dérivé du verbe référer qui vient du latin *referre* (rapporter), le mot « référence » est apparu au XIX^{ème} siècle pour désigner l'action ou le moyen de se référer à quelqu'un ou à quelque chose ainsi que ce à quoi on se réfère. C'est aussi l'action de se référer ou de renvoyer le lecteur à un texte, une autorité. Les références sont des indications précises permettant au lecteur de retrouver la source citée (auteur, texte, passage) ou dont il s'inspire, et à travers lesquelles il peut trouver un complément d'information: références bibliographiques, notes de bas de page, références d'une citation. Au sens figuré, c'est le motif permettant de conclure ou pas à la valeur, aux qualités de quelqu'un: ce jeune homme n'est pas une référence.

En linguistique, c'est la fonction par laquelle un signe renvoie à ce dont il parle, à ce qu'il désigne (référent), synonyme de dénotation. Cette définition s'applique aussi aux arts plastiques.

Olympia d'Edouard Manet (1863, Ill. n° I-23) a pour référence la *Vénus d'Urbin* du Titien (1538, Ill. n° I-22). Ceci est prouvé par le modèle choisi, une femme nue, ainsi que par sa posture, allongée et cachant son sexe avec sa main gauche. A son tour, l'œuvre du Titien a pour référence la *Vénus endormie* de Giorgione (vers 1510, Ill. n° I-21), son maître. *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet (1862-1863) a pour références une gravure de Marcantonio Raimondi (1514-1518) d'après une œuvre de Raphaël, Le *Jugement de Pâris* ainsi que le *Concert champêtre* (vers 1509) conservé au Musée du Louvre[53], œuvre de jeunesse du Titien traditionnellement attribué à Giorgione. Cela est visible dans la composition du trio de droite de la gravure de Raimondi. Référence est donc synonyme d' « œuvre source » alors que l'élément cité, une fois déplacé, appartient à l'œuvre cible. Citation et référence sont ainsi dans un rapport inversé. Revenons à l'exemple d'Equipo Crónica. Nous pouvons dire que nombre de leurs œuvres citent *Les Ménines* de Vélazquez et, inversement, que *Les Ménines* demeure une de leurs références.

Dans la musique populaire, la célèbre chanson *La Foule* (1957) composée par Michel Rivegauche et interprétée par Edith Piaf a pour référence *Que nadie sepa mi sufrir*[54] (1936), valse péruvienne[55] composée par les argentins Angel Cabral et Enrique Dizeo, dont la

[53]. Manet se rendait très souvent à ce musée où les peintres venaient pratiquer la copie, donc il s'agit d'une référence incontournable.
[54]. *Que personne ne soit au courant de ma souffrance*.
[55]. Genre musical d'origine péruvienne inspiré de la valse viennoise et de la zarzuela. Si le rythme ternaire et la forme circulaire de la danse viennoise (« valse » vient de l'allemand *walzer* qui signifie « tourner en cercle ») se

mélodie reste reconnaissable malgré quelques variations mais les paroles ont été entièrement modifiées.

2.11. Substitution

Nous proposons ce terme pour désigner les travaux dans lesquelles l'œuvre ou l'élément cité a été modifié par sa substitution partielle. Revenons, par exemple, sur le *Déjeuner sur l'herbe* de Jacquet. Si sa proposition conserve la posture des personnages et la composition de l'original, elle supprime le scénario et les personnages et les remplace par d'autres. Dans *El Recinto I* (1969) et *El Perro* (1970), Equipo Crónica reprend le décor des *Ménines* mais remplace la totalité des personnages par une machine à laver, dans la première, un chien et la représentation du binôme d'artistes, dans la seconde.

Pour revenir à ce que nous avions précisé en début de chapitre, nous disions qu'il existe plusieurs notions voisines de citation en peinture sans qu'elles ne soient pourtant équivalentes. Après l'examen de leurs définitions, nous pouvons classer ces notions par degré de proximité. Ainsi, il existe des notions similaires à celle de citation en peinture telles que récupération, allusion et mise en abyme, d'autres qui se rapprochent encore mais restent différentes dans leur finalité et, par conséquent, ne doivent pas être confondues (copie, pastiche, plagiat), et d'autres notions, comme celle de référence, qui sont dans un rapport inversé. Nous pouvons aussi les classer par le type de relation qu'elles entretiennent avec la citation. En ce sens, certaines notions servent à désigner des modes de transformation, c'est-à-dire des procédés par lesquels la citation est transformée (adaptation, appropriation, détournement, parodie, substitution), des modes opératoires (collage) et des effets de la citation picturale (interpicturalité).
Nous allons nous intéresser maintenant à l'analyse du tableau *Les Fileuses* (1657) de Vélazquez, à travers laquelle nous verrons comment la citation et la transformation qu'elle implique peuvent être porteuses de signification.

maintiennent, la valse péruvienne relève en réalité de l'adaptation du genre musical européen au milieu populaire péruvien : elle n'est pas jouée par une orchestre, quelques musiciens, un guitariste, un joueur de « cajon » (caisse en bois utilisée comme percussion) et un chanteur, suffisent à l'interprétation des chansons ; les amples mouvements circulaires conçus pour la danse de salon sont réduits à des cercles serrés, plus aptes aux espaces restreints des humbles demeures dans lesquels avaient lieux autrefois les soirées dansantes. L'accompagnement percussif au cajon relève de l'apport de la communauté afro-péruvienne.

3 Ménines, miroirs et fileuses, jeu de références dans la peinture de Velazquez

Dans le livre *Meninas, espejos e hilanderas*[56] (*Ménines, miroirs et fileuses*) publié en 2005, l'anthropologue Ricardo San Martín propose un modèle d'analyse d'œuvre qui privilégie l'aspect contextuel. En effet, selon l'auteur, l'analyse d'une œuvre ne peut pas se restreindre à creuser le seul aspect plastique et iconique de celle-ci sans s'intéresser au contexte historique ou socioculturel dans lequel l'œuvre a été créée. Ainsi, il distingue trois cadres contextuels. Le premier cadre concerne la tradition plastique qui précède l'œuvre et sert à l'artiste de modèle sinon d'objet auquel s'opposer pour innover. Le deuxième concerne le parcours artistique dans lequel s'inscrit l'œuvre, constitué par la succession d'œuvres de l'artiste. Le troisième, les problèmes moraux liés à l'époque de l'artiste dont le regard critique fait témoigne à travers l'œuvre.

Pour développer son propos, San Martín s'appuie sur l'exemple des *Fileuses* de Velazquez (également connu sous le nom de *La fable d'Arachné*, Ill. n° I-24), œuvre dont la complexité et le mystère rendent la compréhension difficile, nécessitant alors d'être abordée depuis différents angles.

Par ailleurs, nous noterons l'évocation des *Ménines*, un autre grand chef-d'œuvre de Velazquez, et son importance au sein de l'analyse proposée par San Martín. Avant de rentrer dans le vif du sujet, une description préalable des *Fileuses* s'impose.

3.1. Description

Au premier plan, se tiennent deux fileuses, une plus jeune à droite et une autre plus âgée à gauche. La première est vue de dos tandis que la seconde est vue de face et tient dans sa main gauche le fil d'un fuseau de laine. Derrière le binôme principal, trois autres jeunes femmes assistent les fileuses.

[56]. Madrid, Trotta, 2005.

Ill. n° I-24. Diego Velazquez, *Les Fileuses*, 1657. Huile sur toile, 220 x 289 cm. Musée du Prado, Madrid[57].

[57]. Alfonso E. Pérez Sanchez, Manuela Mena Marqués, Matias Dias Padron, Juan José Luna et Joaquin de la Puente, *Le Prado*, Londres, Scala Publications Ltd, 1994, p. 49.

Au deuxième plan, dans une pièce vivement éclairée, s'ouvrant au-delà de deux hautes marches, trois élégantes contemplent une tapisserie. Celle-ci représente d'une part *L'enlèvement d'Europe*, copié par Rubens en 1628-1629 d'après l'original du Titien de 1559-1562 et conservé au Prado, et d'autre part, Minerve, déesse de la guerre, des arts et de la sagesse, portant son casque emblématique, et Arachné.

Dans la mythologie romaine, Arachnée, jeune fille lydienne, excellait dans l'art du tissage. Prétendant ne pas avoir reçu ce don de Minerve, elle voulut prouver sa supériorité en se mesurant à la déesse. Minerve se présenta alors devant Arachnée, déguisée en vielle femme, et lui conseilla d'implorer le pardon de la déesse. Face à l'obstination d'Arachnée, Minerve dévoila son identité et releva le défi. La déesse tissa des motifs représentant la suprématie de son père Jupiter et les châtiments infligés aux mortels qui osent offenser les dieux, tandis qu'Arachnée représenta l'enlèvement d'Europe par Jupiter, qui séduisit la femme phénicienne en se transformant en taureau, ainsi que les autres ruses élaborées par le dieu dans ses conquêtes amoureuses. Confrontée à cette humiliation, Minerve déchira le tissu d'Arachnée. Celle-ci en échange, devant tant de mépris, voulut se pendre mais Minerve eut pitié d'elle et, lui épargnant la mort, la punit en la transformant en araignée, la condamnant à pendre éternellement de sa toile. Le tissu du deuxième plan représente le moment où Minerve lève le bras pour transformer Arachnée en araignée.

Certains de ces éléments ainsi que d'autres relevés par San Martín obscurcissent la compréhension de l'œuvre : un instrument musical qui ressemble à un violoncelle à côté des trois dames, une échelle appuyée derrière la vieille fileuse, deux énormes marches qui séparent les deux plans, le fait que tous les personnages soient des femmes, la représentation de la jambe de la fileuse plus âgée complètement découverte. Pour élucider leur signification, l'auteur propose de situer l'œuvre dans les trois cadres contextuels évoqués : la tradition plastique, la trajectoire de l'artiste et les problèmes moraux liés à son époque.

3.2. La tradition plastique

Identifiées respectivement comme Minerve et Arachnée, la vieille et la jeune fileuse ont probablement été inspirées d'œuvres d'art vues et esquissées par Velazquez pendant son séjour en Italie.

Ill. n° I-25. Michelangelo Buonarroti, *Chapelle Sixtine* (détail du plafond), 1508-1512. Peinture à la fresque. Vatican[58].

Ill. n° I-26. Cristofano Robetta, *Adam et Eve avec leurs enfants*, vers 1500. Gravure sur papier, 16,9 x 13,7 cm. The Art Institute of Chicago[59].

[58]. Ricardo San Martín, *op. cit.*, p. 224.
[59]. http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/4355

Ainsi, l'historien d'art espagnol et ancien directeur du musée du Prado, Diego Angulo, s'appuie sur une correspondance formelle entre les poses des deux fileuses et de deux *ignudi*[60] peints par Michel Ange sur le plafond de la Chapelle Sixtine (Ill. n° I-25) pour suggérer que le tableau de Velazquez opère une « transformation » (par substitution) des *ignudi* en fileuses.

A cette transformation, de « puissants nus masculins » en femmes, Sanmartín associe celle subie par Arachnée, de génie du tissage en araignée.
En même temps, ce dernier remarque que la position de la tête de la vieille fileuse ne correspond pas avec celle du nu de Michel Ange ni avec celle de Minerve conseillant Arachnée ce qui nous permet de douter de l'identification de la vieille fileuse avec Minerve.
En contrepartie, il propose une nouvelle correspondance entre la position de la tête du personnage d'Eve et de son fuseau dans une gravure du XV^{ème} siècle de Cristofano Robetta sur le thème d'*Adam et Eve et leurs enfants* (Ill. n° I-26) et celle de lavieille fileuse. Dans cette représentation, le fuseau serait un symbole du châtiment infligé par Dieu à Eve pour la punir par son ambition d'avoir voulu rivaliser avec lui d'où l'analogie entre le récit mythologique et le biblique. En effet, dans le livre de la Genèse, il est dit que le serpent convainquit Eve de manger le fruit défendu, lui faisant croire que si elle le faisait elle serait « comme Dieu, [connaissant] le bien et le mal »[61].

Ainsi, Velazquez se servirait de cette analogie pour faire un amalgame entre Minerve et Eve sous l'apparence d'une vieille fileuse.
La jambe dénudée de la vieille fileuse ne fait que rappeler sa double référence : le nu de Michel Ange et Eve, par sa nudité caractéristique. Mais elle fait aussi allusion à la cuisse de Minerve, sur laquelle s'est répandue la semence du dieu Héphaïstos, que la déesse essuie avec de la laine. En la jetant par terre, elle donna naissance à Erichthonios, roi d'Athènes. L'anecdote semble être suggérée par la boule de laine qui se trouve à côté du pied de la vieille fileuse.

L'assimilation de Minerve aux arts et à la sagesse est symbolisée par des éléments autour de la seule main visible de la vieille fileuse : l'échelle, symbole commun de l'ascension vers la connaissance, le violoncelle, symbole de la création musicale et artistique,

[60]. Pluriel de *ignudo* qui signifie un en italien « nu ».
[61]. *La Bible*, Genève, Société Biblique de Genève, 2007, Genèse 3.4.

et les deux marches qui conduisent à une partie éclairée où Minerve est représentée en tant que déesse, symbolisant ainsi l'ascension au monde divin.

Le violoncelle, situé entre les deux plans, établit la transition entre les deux représentations de Minerve : en tant que fileuse et en tant que déesse. Autrement dit, la création musicale est ce qui permet à l'homme de s'élever et d'accéder à un monde spirituel. L'œuvre instaure ainsi une mise en abyme du mythe, rappelé au premier par la présence des deux fileuses, identifiées comme Minerve et Arachnée, et à l'arrière-plan par les deux personnages mythiques représentés sur la tapisserie de l'arrière-plan.

3.3. Le parcours artistique du peintre.

Bien que nous ne disposions pas de certitudes quant à la datation de l'œuvre, la plupart des avis se rejoignent pour dire qu'elle est légèrement postérieure aux *Ménines* (1656), soit de 1657, soit de 1659. D'ailleurs, le sujet des *Fileuses* s'inspire d'un tableau accroché sur le mur du fond des *Ménines*, une reproduction de *Minerve et Arachné* de Rubens (1637) par le peintre espagnol Juan Bautista Martinez del Mazo.

En même temps, c'est à cette époque que Velazquez obtient la reconnaissance sociale recherchée durant toute sa vie, accédant au titre de chevalier de l'ordre de saint Jacques en 1659. Le principal obstacle était le caractère manuel du métier de peintre. Par la proximité temporaire entre les deux œuvres ainsi que par la situation personnelle du peintre à l'époque, il n'est pas rare d'interpréter dans les deux cas une finalité similaire : prouver la noblesse de la peinture (ou du tissage) en tant qu'activité dépendant du génie de l'artiste, « un art supérieur au simple travail manuel de peindre ou de tisser »[62] et, par là, celle du peintre. Toutefois, malgré la proximité entre ces deux œuvres, nous ne pouvons pas restreindre le contenu de celles-ci au seul sujet de la noblesse de la peinture. Quel serait donc le sujet des *Ménines* ? Sanmartín donne plusieurs ouvertures à son interprétation, s'intéressant notamment au rôle du miroir et à celui de la toile occulte dans le tableau.

En apparence, l'œuvre représente l'instant même où l'infante Marguerite entre dans l'atelier du peintre, accompagnée de ses ménines, alors que celui-ci est en train de peindre le couple royal.

[62]. Ricardo Sanmartín, *op.cit.*, p. 228. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.

Or, d'une part, cette hypothèse paraît trop simple compte tenu de la complexité formelle et sémantique des œuvres de Velazquez. D'autre part, aucun des personnages ne regarde en direction de la toile que peint Velazquez mais vers l'avant, où se situe le couple royal. D'ailleurs, le grand châssis de cette toile correspond plus au format monumental des *Ménines* qu'à celui d'un portrait royal.
Toutefois, deviner ce que peint Velazquez dans le tableau est compliqué, car il ne nous offre que l'envers de sa toile.
En effet, l'œuvre ne nous montre quelconque peinture mais les étapes de sa réalisation : l'envers du tableau avant sa réalisation, le peintre, pinceau et palette à la main prenant du recul par rapport à sa toile pendant sa réalisation, ainsi que la jouissance manifestée dans la contemplation du couple royal après sa réalisation.

Pour essayer de deviner ce que la toile occulte peinte par Velazquez représente, San Martín propose de s'intéresser de plus près au miroir du fond et à son reflet. Si le miroir réfléchit la surface de toile occulte, il s'agit alors d'un double portrait royal. Par contre, si ce n'est pas le cas, alors que représente cette toile ? Le fait de comparerle miroir des *Ménines* avec celui d'une œuvre précédente de Velazquez, *Venus au miroir* (1647-1651, Ill. n° I-27), peut apporter des éléments supplémentaires à notre recherche.

Dans cette œuvre, nous observons une différence entre la banalité du visage réfléchi dans le miroir tenu par Cupidon et la beauté du corps de Vénus, ainsi qu'une seconde entre la pâleur de ce reflet et la clarté de tout ce qui l'entoure. Cela permet à San Martín de s'interroger sur ce que le tableau représente en réalité : une femme ordinaire ou une Vénus ? Or, si nous tenons compte du double langage plastique utilisé, il représente les deux choses en même temps. L'auteur interprète cette dualité de la façon suivante : « lorsqu'une femme, même banale, se regarde dans le miroir de l'amour, elle ne voit pas la réalité ordinaire réfléchie par la glace, mais ressent intérieurement cette claire sensation de beauté et de plénitude, telle une Vénus. »[63]

En effet, San Martín établit une distinction entre l'image réelle de la femme dévoilée par le miroir et l'image mentale qu'elle se fait d'elle-même amoureuse, celle d'une déesse.

[63]. *Ibid*., p. 234. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.

Ill. n° I-27. Diego Velazquez, *Vénus au miroir*, 1650. Huile sur toile, 122,5 x 177 cm. National Gallery, Londres[64].

[64]. Steffano Zuffi et Francesca Castria, *La peinture baroque*, Paris, Editions Gallimard, 1999, p. 39.

Tout comme dans *Vénus au miroir*, dans *Les Ménines* la pâleur du reflet dans le miroir contraste avec la clarté de tout ce qui est extérieur à lui. Compte tenu de cette similitude, San Martín propose, quant au miroir des *Ménines*, une réflexion rejoignant celle proposée pour *Vénus au miroir* et s'interroge sur ce que ce miroir réfléchit : « Est-ce [qu'il] réfléchit les rois en train de regarder la scène et d'être observés par les personnages qui la composent, ou réfléchit-il la surface du tableau que peint Velazquez et que nous ne pouvons voir qu'à travers ce reflet ? »[65]. Selon l'auteur, la seule chose qui est sûre est que « le miroir nous montre ce que Velazquez nous cache : qu'il est en train de peindre les rois »[66], car soit il réfléchit les rois en train de poser pour Velazquez, soit, conformément au tracé de la perspective de la pièce, il réfléchit le portrait royal peint à la surface du tableau occulte. Or, comme nous l'avons signalé plus haut, ce grand tableau correspond par son format aux *Ménines* même. Ainsi, comme dans le cas de la *Vénus au miroir*, une dualité s'impose ici aussi : par l'intermédiaire de cette toile occulte, *Les Ménines* représenterait, en même temps, le portrait royal et la scène des *Ménines*. Dans ce cas, comment interpréter cela ?

Après la mort du prince Baltasar Carlos en 1646 et avant la naissance de Philippe Prosper en 1657, l'infante Marguerite Thérèse, âgée de cinq ans dans le tableau, symbolise l'espoir de succession dynastique de Philippe IV. D'ailleurs, la pièce où se déroule la scène ne serait pas en réalité l'atelier du peintre mais la *pieza principal*[67] de l'appartement occupée antérieurement par le prince Baltasar Carlos. Velazquez crée ainsi, à travers cette scène, une atmosphère qui symbolise l'absence de l'héritier masculin, lui substituant l'infante. De façon similaire à la *Vénus*, Velazquez oppose ici l'image mentale du roi, sa vision intérieure marquée par la préoccupation dynastique de la monarchie dont la scène des *Ménines* témoigne, de par son image réelle, présentée dans le portrait révélé par le pâle reflet au miroir. *Les Ménines* pourrait être compris comme un portrait mental du roi.

[65]. Ricardo San Martín, *loc. cit.* Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.
[66]. *Ibid*. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.
[67]. Pièce principale en français.

3.4. Le contexte historique

A partir du XVI^{ème} siècle, parallèlement au rayonnement culturel du siècle d'or, l'Espagne connaît une longue crise. La défaite contre l'Angleterre en 1588 et le détachement du Portugal en 1640 annoncent le déclin et provoquent la déchéance de la société espagnole.

A partir de l'analyse historique proposée par San Martín et des informations recueillies par celui-ci, nous pouvons relever les principaux signes de cette déchéance. Premièrement, l'abandon de l'artisanat et du commerce par les bourgeois. Ceux-ci placent leur argent dans des propriétés afin de vivre de leurs rentes, tandis que leurs enfants s'orientent vers des études universitaires ou vers la fonction publique. Deuxièmement, l'idéalisation d'un type de vie seigneurial engendrée par l'aspiration à l'ascension sociale et la soif de noblesse. Celle-ci est caractérisée par le maintien des signes extérieurs de pouvoir, c'est-à-dire la distinction par les coutumes et la façon de s'habiller. Finalement, le relâchement et la féminisation des individus. Dans cette société, « les hommes [sont] transformés en femmes, de soldats en efféminés, arborant […] de longues chevelures, des houppes et, que sais-je encore, des lingeries ou des fards comme ceux qu'utilisent les femmes »[68]. Ces signes ne font que refléter « l'angoisse d'une société de plus en plus éloignée des réalités »[69].

Ainsi, la société espagnole de l'époque de Velazquez semble accorder une importance exagérée à la dignité et à la reconnaissance sociale, au fait de se distinguer socialement, sans pour autant faire d'efforts pour mériter cela et produisant de moins en moins de richesses. Tel que le décrit San Martín, « le *afan de hidalguia* [(soif de noblesse)] et la préoccupation de l'honneur […] finissent par contaminer toute la société de haut en bas, [en engendrant] la sclérose de l'économie »[70].

Cela peut expliquer partiellement la propension à interpréter, dans *Les Ménines* et *Les fileuses*, la revendication de la noblesse de la peinture et celle du peintre, mais, comme nous l'avons dit, il ne s'agit pas que de cela.

[68]. Ricardo San Martín, *op. cit.*, p. 240, citant J.A. Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelone, Ariel, 2000, p. 60. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.
[69]. *Ibid.*, p. 238, citant J. Pérez, *La España del siglo XVI*, Madrid, Espasa-Calpe, p. 248. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.
[70]. *Ibid.*, p. 239, citant J. Pérez, *op.cit.*, p. 43. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.

3.5. Du royaume au roi

Après avoir abordé ces trois cadres contextuels, nous pouvons compléter convenablement l'analyse des œuvres.

Selon San Martín, entre *Les Ménines* et *Les fileuses* s'établit le passage « du royaume au roi, de l'individu à la société, du sujet à son époque »[71].

Tels que nous l'avons signalé, *Les Ménines* est en quelque sorte un portrait mental du roi. Au portrait réel du roi révélé par le miroir, Velazquez assimile son univers personnel composé de son entourage et marqué par la préoccupation de sa succession au pouvoir.

Dans *Les fileuses*, le peintre établit une réflexion sur la société. Au premier plan, cinq fileuses au travail, dont deux d'entre elles, identifiées avec Minerve et Arachnée, représentent les classes les moins privilégiées de la société. Au deuxième plan, dans une pièce éclairée et en élévation, trois dames qui regardent passivement une tapisserie ainsi que Minerve et Arachnée, représentées dans celle-ci, symbolisent la noblesse. La composition du tableau oppose la noblesse de la peinture symbolisée ici par la tapisserie avec la simplicité du travail manuel des fileuses, tout en rappelant la distinction sociale de l'époque. La hauteur infranchissable des deux marches qui séparent les deux plans souligne la difficulté d'accéder à un niveau social plus élevé, ainsi que la différence hiérarchique entre les deux arts. Le violoncelle, instrument à cordes, donc nécessitant des mains pour être joué, situé entre les deux plans suggère l'effort et l'investissement personnel que requiert l'ascension sociale, ce à quoi aspire la société espagnole de l'époque. Le tableau formule ainsi la critique d'une société aveuglée par son excès d'ambition, comme celle d'Eve ou celle d'Arachné voulant rivaliser avec Dieu et Minerve respectivement, mais qui ne se donne pas les moyens pour justifier ses prétentions, une société dans laquelle les hommes ont perdu leur vigueur, caractérisée par les deux nus masculins de Michel Ange, « en ressemblant maintenant plutôt à des femmes ou des fileuses »[72]. La substitution des puissants nus masculins par des fileuses acquiert ici tout son sens.

Par ailleurs, tout comme l'ascension sociale est indissociable de l'effort, la noblesse de la peinture est indissociable du travail manuel et de l'effort que cela demande. C'est ce que semble suggérer Velazquez qui s'est appuyé sur le second pour revendiquer la première.

[71]. *Ibid*., p. 242. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.
[72]. *Ibid.*, p. 244. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.

La convergence de multiples citations (*L'enlèvement d'Europe*, les *ignudi* de Michel Ange, *Adam et Eve et leurs enfants*) permet à Velazquez de traiter simultanément plusieurs sujets tels que la noblesse de la peinture ou la société de son époque tandis que la référence au mythe lui permet de doter son œuvre d'un contenu moral.

B/ LA REFERENCE EUROPEENNE DANS LA PEINTURE LATINO-AMERICAINE

Occupée depuis plusieurs années par les musulmans, l'Espagne initie à partir de 718 la reconquête de ses territoires, la *Reconquista*, qui s'achève en 1492 lorsque les « Rois catholiques » chassent les musulmans refoulés dans le Sud et récupèrent le Royaume de Grenade. Historiquement, il s'agit d'une année charnière pour l'Espagne car elle marque non seulement la fin de l'occupation musulmane mais s'ouvre sur le début d'une période de prospérité avec la découverte de l'Amérique.

Face à l'essor des grandes puissances occidentales comme le Portugal, la France ou l'Empire Ottoman et à l'effervescence culturelles des villes italiennes telles que Naples et Florence, la Couronne espagnole se doit d'élargir son emprise sur le monde et, dans ce sens, la Conquête de l'Amérique représente une possibilité de concrétiser son rêve d'expansion. Au cours des années qui suivent la Conquête, le but de la Couronne est donc de s'affirmer sur le territoire conquis. A partir de là, se développe une politique d'importation et d'implantation accélérées des cadres et des modes de vie européens qui sera dirigé en grande partie par les autorités ecclésiastiques. Afin que les autochtones puissent s'adapter aux nouveaux cadres imposés, ces dernières franchissent le pas et entreprennent la christianisation des peuples colonisés.

Dans ce processus, l'image joue évidemment un rôle évangélisateur fondamental : en se substituant aux mots, elle permet comme en Occident aux illettrés d'apprendre l'histoire du Christ. Mikel Duffrenne explique : « Pour les illettrés, sur les tympans ou les vitraux des églises, les images remplacent les lettres ; pour ceux qui ne savent pas lire, la peinture ou la sculpture se font lisibles. La représentation est un mode de la signification.»[73]

[73]. Mikael Dufrenne, *Esthétique et Philosophie* (tome2), Paris, Editions Klincksieck, 1976, p. 225.

Le capucin José de Carabantes (1628-1694), quant à lui, s'exprime :

> « Saint Paul a dit que la foi doit entrer par l'oreille, et pour ce que j'ai d'expérience des indiens et des noirs, j'ajoute qu'elle doit aussi entrer chez ceux-ci par les yeux et par les mains. Par les yeux, en voyant le bon exemple et l'amour profond des missionnaires à leur égard et en leur montrant, dans les églises, les beaux ornements, les peintures dévotes et splendides. »[74]

Dans un premier temps, des gravures, des estampes et des peintures, en moindre quantité, ont été importées d'Allemagne : par exemple, les gravures de Dürer parmi les plus sollicitées, de Flandres, d'Espagne, de même que celles de Raphaël et Rubens d'Italie. De telles images étaient le produit d'un mélange de styles médiéval et renaissant, voire baroque.

Toutefois, si l'influence de la peinture flamande et espagnole s'infiltre dès les premiers jours de la Conquête dans la culture amérindienne, celle de la peinture italienne est plus rare au départ car sa forte cotation la rend peu accessible. Elle se concrétise par l'introduction de trois maîtres italiens : le jésuite Bernardo Bitti, Angelino Medoro et Mateo Pérez Alosio, réputé pour avoir travaillé à la Chapelle Sixtine, particulièrement dans la fresque qui fait face au *Jugement dernier* de Michel Ange.

L'importance des œuvres importées d'Europe a résidé dans le fait qu'elles ont servi de modèles iconiques et thématiques à des fins de reproduction. Mais à qui a été confiée la tâche de la reproduction ? Qu'il s'agisse de l'édification des églises et des monastères ou de la reproduction d'œuvres, cette tâche est alors confiée aux artisans indiens. Dans ce sens, « la *Conquista* espagnole a fait de l'indigène l'un des protagonistes de la reproduction »[75].

Dans son étude sur la peinture coloniale[76], l'artiste peintre et lettré péruvien Felipe Cossio del Pomar distingue trois périodes dans l'évolution de la peinture indigène comprises entre le XVI^{ème} et le XVIII^{ème} siècle, sans pour autant en fournir une chronologie précise.

Une première période est marquée par l'absence d'instructeurs et, en conséquence, par la méconnaissance des techniques de base – perspective, dessin, anatomie – bien que l'auteur reconnaisse une « tendance au réalisme »[77].

[74]. Santiago Sebastian, *Le baroque latino-américain : Message iconographique*, Paris, Editions du Seuil, 1991, p. 52, citant le père José de Carabantes.
[75]. Serge Gruzinski, *La pensée métisse,* Paris, Librairie Arthème Fayard, 1999, p.103.
[76]. *Pintura colonial, Escuela Cuzqueña*, Cuzco, H.-G. Rozas, 1928.

La deuxième période est caractérisée par l'arrivée de grands peintres venus d'Europe. Ceux-ci arrivent avec leur bagage culturel et leurs connaissances techniques et chimiques qui familiarisent les exécutants locaux aux bases de la peinture. Or l'auteur souligne que « le réalisme de leurs tendance fut sans cesse un obstacle pour le développement de leurs facultés imaginatives »[78].

La troisième et dernière période est celle du perfectionnement. Elle s'apprécie au travers d'une imitation parfaite des modèles avec, en plus, une touche d'originalité alliée à la maîtrise de la perspective, du dessin et du clair-obscur.

Nous pouvons donc supposer que les premières reproductions indigènes, techniquement imparfaites, étaient de plus le fruit de réinterprétations en chaine, cela pour deux raisons. D'une part, les artistes indiens, issus d'autres traditions, avaient suivi une formation sur le court terme, et ne possédaient pas les notions d'histoire de l'art leur permettant de distinguer les critères stylistiques. D'autre part, l'Eglise s'était préoccupée avant tout de multiplier les temples et les images dans le but de divulguer la foi chrétienne et de manifester territorialement sa suprématie, tout en ne disposant que d'un nombre limité de missionnaires. Il en résulte que, dans de nombreux cas, les Indiens, seuls face aux images, ont naturellement élaboré des versions indianisées des thèmes chrétiens qui se sont mêlés aux traditions locales. Ces versions offrent des juxtapositions et des amalgames entre modèles européens et formes préhispaniques, devenant à leur tour la référence pour d'autres reproductions. Aussi, il n'est pas rare de retrouver dans de nombreuses œuvres de cette période la présence d'éléments indigènes.

Cet état des lieux justifie un premier type de mélange d'images, considéré comme inévitable et, dans ce sens, toléré.

Une question persiste : qui fut chargé d'enseigner les techniques de reproduction aux Indiens avant l'arrivée des maîtres occidentaux ?

Se réfèrent aux qualités artistiques des Indiens, certains auteurs font allusion à leur talent pour la copie ou leur habilité manuelle. « Depuis l'arrivée des chrétiens, de grands

[77]. *Ibid.*, p. 64. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.
[78]. *Ibid.*, p. 65. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.

peintres sont apparus ; depuis que sont arrivés les modèles et les images de Flandres et d'Italie que les Espagnols ont apportés […] il n'est pas un retable ni une image, si remarquable soit-ils, qu'ils n'arrivent pas à copier et à imiter »[79], dit Serge Gruzinki en citant Motolinia. « Comme les indiens avaient déjà une idée de la partie mécanique de la peinture, ce ne fut pas bien difficile de leur faire corriger leur dessin défectueux, après qu'ils aient eu comme modèles des bonnes peintures d'Espagne et de Flandres »[80], explique Manuel Toussaint en citant Joaquín Garcia Icazbalceta.

Pour sa part, Felipe Cossio del Pomar propose :

> « En tant qu'artiste, l'indien n'est capable de reproduire que ce qui est beau et facile. Il ne possède pas cette qualité, indispensable au génie créateur, du travail ardu et de la constance ; il est indubitable qu'il a des prédispositions et du talent artistique, mais il est incapable d'un effort dévoué et conscient, la patience est une de ses caractéristiques avantageuses, mais celle-ci ne s'accompagne pas de l'effort intellectuel et de l'initiative créatrice indispensable à l'œuvre artistique […] Si l'Indien avait eu l'éducation nécessaire pour comprendre le beau et le sublime, il aurait pu sentir et juger une œuvre d'art à la perfection.
>
> Sa sensibilité, sa prédisposition artistique envers l'harmonie, sa fantaisie propre à tous les peuples primitifs, son intuition du beau, constituent ses plus grandes qualités.
>
> Fort de ces qualités, l'indien apparaît comme un collaborateur utile au service de l'apogée de l'art colonial au Pérou. »[81]

Donc, il ne fallait pas inventer des artistes, il suffisait de leur apprendre les techniques d'élaboration d'images à la manière européenne.

Avant l'arrivée de maîtres européens de la peinture, les moines jésuites s'étaient chargés d'enseigner les rudiments techniques aux indiens. Certains d'entre eux avaient appris à peindre et pouvaient donc transmettre leur savoir faire aux Indiens et mettre ainsi à profit la

[79]. Serge Gruzinski, *op. cit.*, p. 100, citant Motolinia.
[80]. Manuel Toussaint*, Pintura colonial en México*, México, edicion de Javier Moyssén, Universidad nacional autonoma de México, 1990, p. 20 citant Joaquin Garcia Icazbalceta. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante
[81]. Felipe Cossio del Pomar, *op. cit.*, p. 3. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.

dextérité manuelle de ses derniers. Fondée par Ignace de Loyola, la Compagnie de Jésus (ou ordre des Jésuites) arrive en Amérique du sud au milieu du XVI^{ème} siècle. Elle a pour mission de neutraliser les idolâtries, associées par l'Eglise à la vénération du démon, et compte par la suite des peintres professionnels parmi ses membres. Une des méthodes pratiquées par les jésuites consista à assimiler la mythologie indigène au christianisme en établissant des analogies, ce que reflètent les œuvres réalisées sous leur responsabilité. La conséquence en a été l'apparition d'un deuxième type de mélange d'images fruits d'une politique et d'une stratégie religieuse. Le but était d'instaurer une continuité entre les deux traditions afin de créer de nombreux adeptes parmi les indigènes. Ce phénomène est particulièrement appréciable dans la composition de la *Virgen del Cerro*[82] (La vierge de la montagne) – œuvre anonyme conservée au Musée de la Monnaie à Potosi, en Bolivie – d'autant plus qu'il a été mis en valeur par le décryptage et les analyses des historiens d'art boliviens Teresa Gisbert et José de Mesa. L'analyse d'une deuxième œuvre, *La Cène* de Marcos Zapata, montrera que la volonté des Jésuites d'assimiler la tradition indigène à la chrétienne n'a pas toujours été manifestée de façon claire dans les œuvres réalisées sous leur ordre en donnant lieu à des interprétations parallèles.

[82]. Montagne.

1 La Virgen del Cerro

1.1. Analyse de l'œuvre

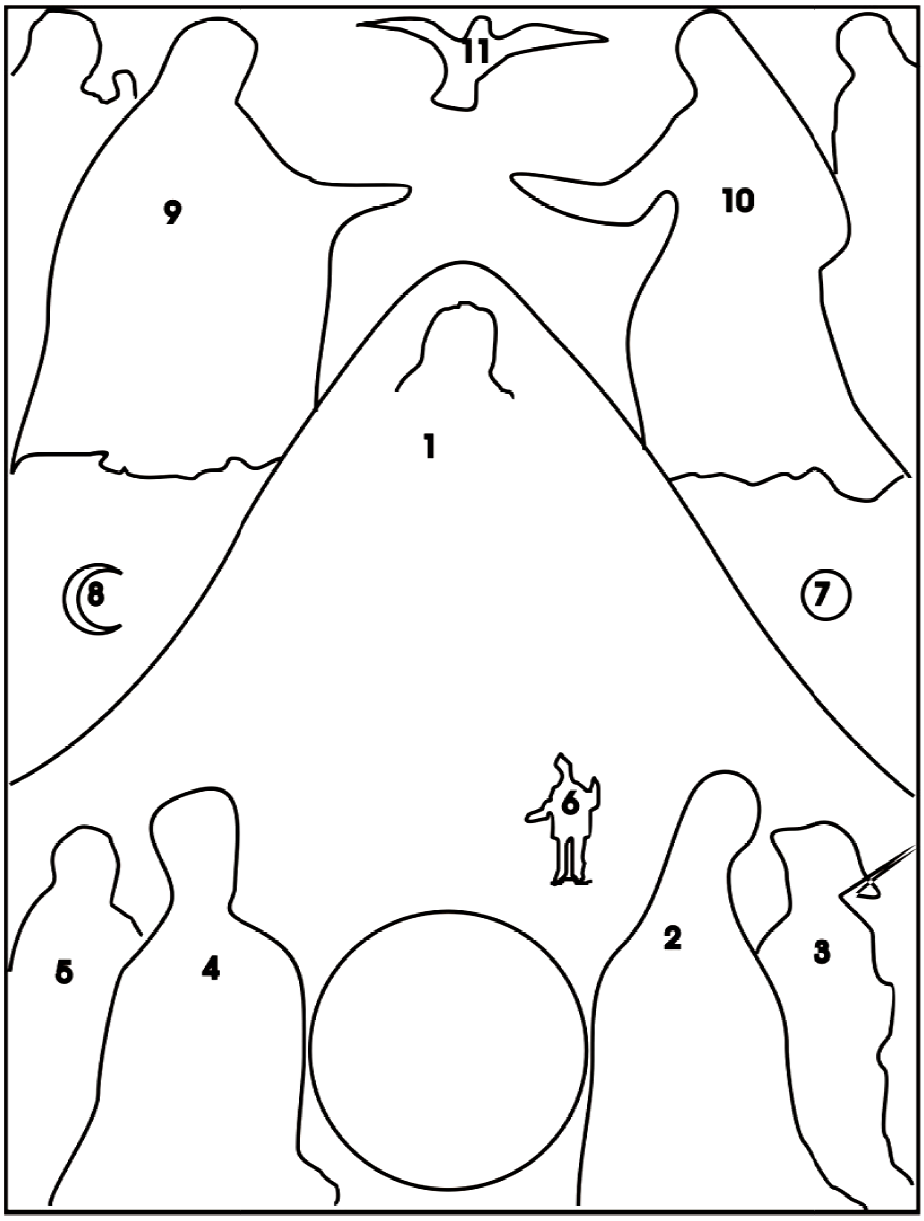
Réalisée au XVIII^{ème} siècle, cette peinture (Ill. n° I-28) est composée d'éléments culturels juxtaposés. Au niveau iconique, le tableau montre dans sa partie centrale une montagne, le *Cerro* de Potosi[83], affichant le visage de la Vierge Marie (1) dans la partie sommitale. Dans la partie inférieure se tiennent le pape Paul III (2) et un cardinal (3) à droite, le roi d'Espagne Charles Quint (4) et un indien (5), que nous pouvons identifier au *cacique*[84] donateur de l'œuvre, à gauche. Un peu plus haut, à flanc de la montagne et à échelle réduite, nous fait face l'Inca Mayta Capac (6), qu'une légende associe à la conquête du Collasuyo (l'actuelle Bolivie). Au centre et vers les bords du tableau, de part et d'autre de la montagne, nous identifions le soleil (7) et la lune (8). La composition est enfin surmontée des personnages de la Trinité : le Père (9), le Fils (10) et le Saint-Esprit (11).

Du point de vue plastique, le tableau a été construit autour de la montagne ; tous les regards convergent vers elle. La composition de l'œuvre est symétrique ; les personnages sont répartis proportionnellement de part et d'autre d'un axe vertical formé par l'alignement du Saint esprit, du visage de la Vierge et du globe terrestre situé dans la partie inférieure du tableau. Concernant les couleurs, le rouge de la montagne, prédominant dans l'œuvre, est rappelé par endroits, dans la cape et la couronne de Charles V, la cape du cardinal et la tunique du Christ. Les teintes, quelque peu délavées, sont rehaussées d'application de feuille d'or rappelant l'art byzantin des icônes. En ce qui concerne le style de l'œuvre, nous pouvons relever l'influence de la peinture flamande. Par rapport à l'échelle, la montagne est représentée en majesté au centre de la composition, dans toute sa grandeur et sa splendeur. Le roi d'Espagne, le cacique, le pape et le cardinal ainsi que les personnages de la trinité occupent également une place importante dans l'espace pictural. L'Inca, la lune et le soleil, personnages et symboles d'origine indienne, occupent une place moins importante. Par ailleurs, nous pouvons établir une analogie formelle entre le manteau de la Vierge et les plans de la montagne, voire parler d'une superposition de la Vierge à la montagne.

[83]. Située en Bolivie, c'était la ville minière la plus importante en Amérique du sud pendant la période coloniale.
[84]. Personnalité influente et chef d'une communauté.

Ill. n° I-28. Anonyme, *LaVirgen del cerro*. Huile sur toile 72 x 92cm. Musée de la Monnaie, Potosi[85].

[85]. Luis Millones, *El rostro de la fe, doce ensayos sobre religiosidad andina*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide y Fundacion El Monte, 1997, Annexe.



Ill. n° I-29. *La Virgen del cerro*, distribution des personnages.

Sur le plan sémantique, l'œuvre est révélatrice de l'identification d'une image chrétienne avec un élément symbolique préhispanique. Le *Cerro* de Potosi, appelé *Cerro Rico* (« montagne riche ») à cause de ses mines d'argent, aurait été adoré autrefois par les indigènes sous la dénomination de « Reine ». Ceci est confirmé par la définition du mot *aymara*[86] « coya » qui signifie « reine » et sert à désigner en même temps les mines. Ce culte idolâtre aurait obligé les autorités ecclésiastiques à christianiser le mythe en identifiant la montagne à la vierge Marie. Cette identification est concrétisée, plastiquement, par la superposition isométrique de la montagne et de la Vierge, que nous venons de décrire. Par le jeu sur l'échelle, s'instaure une hiérarchie entre les éléments chrétiens et indiens au bénéfice de la foi chrétienne.

De l'identification de Marie avec la montagne, nous passons presque naturellement à celle de Marie avec la *Pachamama*[87], qui signifie mère-terre en *quechua*. D'une part, dans la tradition chrétienne, « Marie est perçue comme la mère du genre humain dans le sens de l'affection et la protection, condition qui s'étend à partir de sa relation avec le Christ »[88] et, d'autre part, dans la tradition andine, la terre, matière même des montagnes, est pourvoyeuse de récoltes. Telle une mère, la montagne « donne à manger » aux hommes qui la travaillent ; ainsi, c'est à travers la notion de « mère » que s'établit le pont entre les deux traditions.

> « Dans les cultures indigènes du Pérou, il existe le concept de la terre en tant que mère ; indigènes, *aymaras* et *quechuas*, révéraient la « Pacha Mama », c'est-à-dire la terre qui produit et qui est, à travers cette production, mère de l'homme qui la travaille […] Il n'est pas impossible que les Indiens aient accepté de plain gré l'iconographie de la Vierge, Mère proposée par la doctrine chrétienne, et qu'ils adopteraient cette dernière au cours des années, comme un substitut de la Pacha Mama ou comme le double symbole de l'ancien et du nouveau »[89], proposent José de Mesa et Teresa Gisbert.

[86]. Langue vernaculaire du sud-est du Pérou et de la Bolivie.
[87]. Dans un plan symbolique, la Conquête de l'Amérique représente la victoire du Dieu chrétien face au dieu Soleil. Ceci a permis la réminiscence d'anciens cultes relégués au deuxième plan au cours de l'Empire Inca, tels que le culte à la *Pachamama*. Cependant, ces cultes n'ont pas été visés dès le départ par les autorités ecclésiastiques car ils ne les considéraient pas parmi les principales idolâtries.
[88]. Luis Millones, *op. cit.*, p. 69. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.
[89]. José de Mesa et Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, tomo I, Lima, Fundación Augusto N. Wiese, 1982, p. 301. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.

Pour ce qui est des symboles du soleil et de la lune, ils sont attribués à la vierge Marie : le premier par filiation et le deuxième de par son origine féminine.
Dans la mythologie Inca, le soleil était en effet l'un des trois dieux principaux. Postérieurement, il a été assimilé par l'Eglise à l'image du Christ dans le but de récupérer les cultes solaires.

Les principaux aspects formels et sémantiques de l'œuvre décryptés, il est temps de s'intéresser aux sources visuelles qui ont put inspirer sa composition caractérisée, par la superposition de la Vierge avec la montagne, par la place centrale et prédominante de la Vierge avec la Trinité et des personnages importants disposés verticalement de part et d'autre, ainsi que par sa taille imposante notamment par rapport aux personnages et symboles autochtones, l'Inca, la Lune et le Soleil.

1.2. Références et sources iconographiques

1.2.1. Autres représentations assimilant Marie à la montagne

Dans l'ouvrage *Iconografia y mitos indigenas en el arte*[90] (« Iconographie et mythes indigènes dans l'art »), Teresa Gisbert dédie la première partie à l'analyse historique de cette œuvre. Selon elle, il existe quatre autres versions représentant cette association de Marie et de la montagne, ce qui fait « un total de cinq compositions »[91], raison pour laquelle elle en déduit qu'il s'agit d'une « iconographie établie et divulguée »[92].

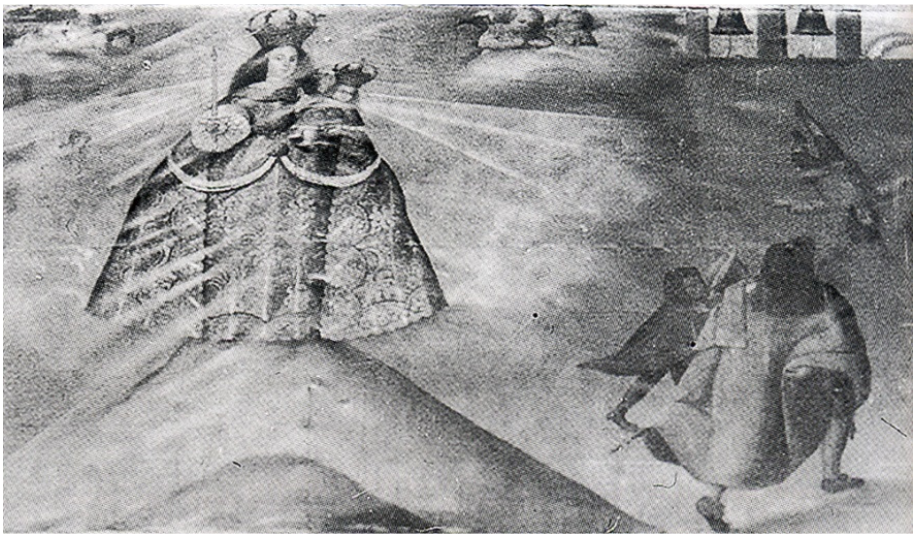
La première de ces versions (Ill. n° I-33) est supposément la copie d'une peinture perdue de Francisco Tito Yupanqui, indigène actif de 1583 à 1608, représentant l'apparition de la Vierge de Copacabana sur la Montagne de Potosi. Celle-ci a été publiée dans le livre de Viscarra *Aymara-Aymaru*. De réalisation antérieure à l'œuvre du Musée de la Monnaie, elle ne montre pas la totale assimilation de la montagne et de Marie. De plus, il s'agit de la plus ancienne illustration de ce thème enregistrée. Ces indications font du dessin un référent plastique pour les autres œuvres y compris celle du Musée de la Monnaie en ce qui concerne l'association de la Vierge et de montagne.

[90]. La Paz, Editorial Gisbert y Cia, 2008.
[91]. *Ibid.*, p. 17. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.
[92]. *Ibid*. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.

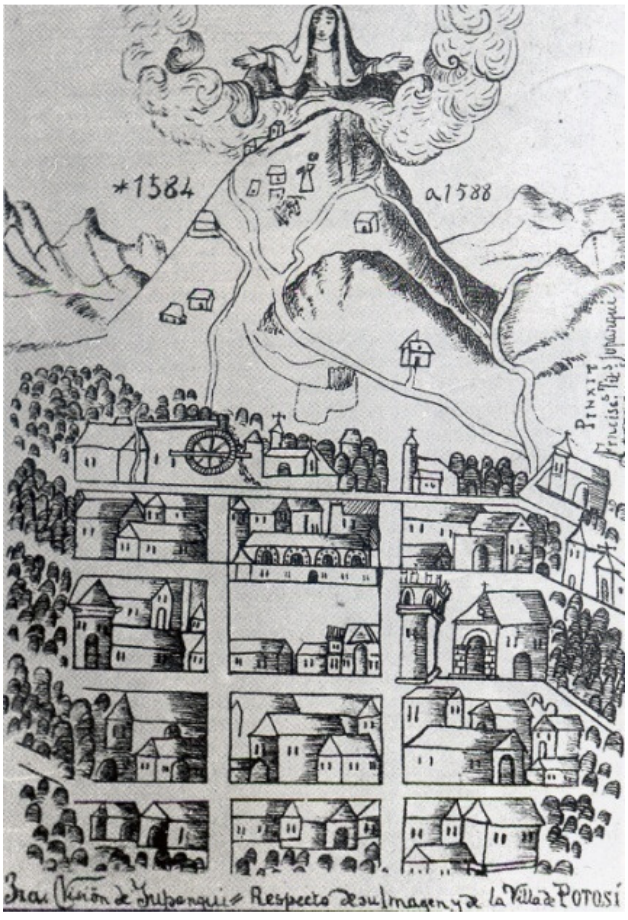
Ill. n° I-30. *Peinture anonyme*, 1720 Musée Nationale d'Art, La Paz[93].

Ill. n° I-31. *Peinture anonyme*, fin du XVIII ème siècle[94].

[93]. *Ibid*., p. 16.
[94]. *Ibid*., p. 32.



Ill. n° I-32. Probablement de Juan Francisco de la Puente *Représentation de la Vierge de Copacabana sur la Montagne de Potosi*. Eglise de Copacabana, Potosi, 1658 ?[95]



Ill. n° I-33. Copie supposée d'une peinture perdue de Francisco Tito Yupanqui représentant l'apparition de la vierge de Copacabana sur la Montagne de Potosi (1583), publiée dans le livre de Viscarra *Aymara-Aymaru*[96].

[95]. *Ibid*.
[96]. *Ibid.*

La deuxième version (Ill. n° I-32), dont nous ne reproduisons ici qu'un détail, se situe à la nef de l'église de Copacabana de Potosi. Elle a probablement été réalisée en 1658 par Juan Francisco de la Puente car il est l'auteur de toutes les peintures de la nef réalisées au cours de cette année. Contrairement à la version du Musée de la Monnaie où elle fait corps avec la montagne, Marie, ici représentée dans son intégralité, se tient debout sur le sommet.

La plus proche de ces versions, au regard de l'œuvre conservée au Musée de la Monnaie, est anonyme et montre aussi le visage de Marie en surimpression et la montagne de Potosi (Ill. n° I-30). Toutefois, dans la partie inférieure, Clément XI et Philippe V, autorités royale et pontificale de l'époque où le tableau a été réalisé, se substituent à Paul III et à Charles V. Ils sont accompagnés de deux personnages. Si nous suivons une telle logique, il faudrait envisager la possibilité que le tableau de la Monnaie ait été réalisé antérieurement au XVIII^{ème} siècle car le roi et le Pape représentés correspondent à une époque antérieure : Charles Quint a été roi d'Espagne de 1516 à 1556 et Paul III pape de 1534 à sa mort en 1549. Or, ce ne sont là que des hypothèses, non un fait historiquement prouvé.

De composition similaire à la troisième version, la quatrième (

Ill. n° I-31), une autre œuvre anonyme, mais plus tardive, montre aussi la Trinité au-dessus de la montagne, mais le Soleil, la Lune et l'Inca ont été supprimés et Marie est représentée avec l'enfant Jésus dans ses bras.

Excepté la dernière version, dont l'information mise à disposition n'est pas assez précise pour pouvoir en tirer des conclusions, ces quatre œuvres sont antérieures à la toile de la Monnaie. Elles constituent en ce sens un premier témoignage visuel sur le sujet de l'assimilation de la Vierge et de la montagne et une première référence pour La *Virgen del Cerro*.

1.2.2. Le couronnement de la Vierge

Une deuxième référence se trouve dans les différentes représentations du couronnement de la Vierge, un des thèmes de prédilection de la peinture andine, en particulier de celle du Cuzco, dont nous reproduisons deux tableaux intitulés *Vierge du Rosaire de Pomata* (Ill. n° I-35) et *Vierge du Rosaire de Pomata avec Saint Domingue et Sainte Rose de Lima* (Ill. n° I-34). Le thème retrace le triomphe de Marie en tant qu'être privilégié, de par

l'immaculée conception grâce à laquelle elle est considérée comme exempte du péché originel, et de par son Assomption, élévation miraculeuse dans le ciel au terme de sa vie. L'acte est corroboré par la présence récurrente des saints les plus connus dans la partie inférieure et par celle de la Trinité dans la partie supérieure, représentée fréquemment dans l'art andin par trois personnages identiques. Ce type de représentation de la Trinité a été par la suite reprouvé par les autorités ecclésiastiques, car le dogme catholique ne reconnaît qu'un seul Dieu formé d'une trinité : le Père sous l'apparence d'un vieil homme, le Fils comme le Christ jeune et le Saint Esprit comme une colombe. C'est ce que nous retrouvons finalement dans le tableau de Potosi. Par ailleurs, le thème a été développé avec antériorité en Europe par des peintres tels que Fra Angelico (1430 -1432), Raphaël (1503-1505) ou le peintre et enlumineur français Enguerrand Quarton (1454, Ill. n° I-36), auteur de l'un des plus grands chefs d'œuvres du Louvre, *la Piéta de Villeneuve-lès-Avignon* (vers 1455). Dans ce dernier exemple, il est curieux d'observer que la Vierge se tient debout sur un sommet. Le sommet d'une montagne peut être vu symboliquement comme le ciel, endroit où la Vierge est couronnée par Dieu le Père ou le Christ, après son assomption. Ceci pourrait expliquer la représentation de Marie apparaissant sur une montagne dans l'illustration de Viscarra.

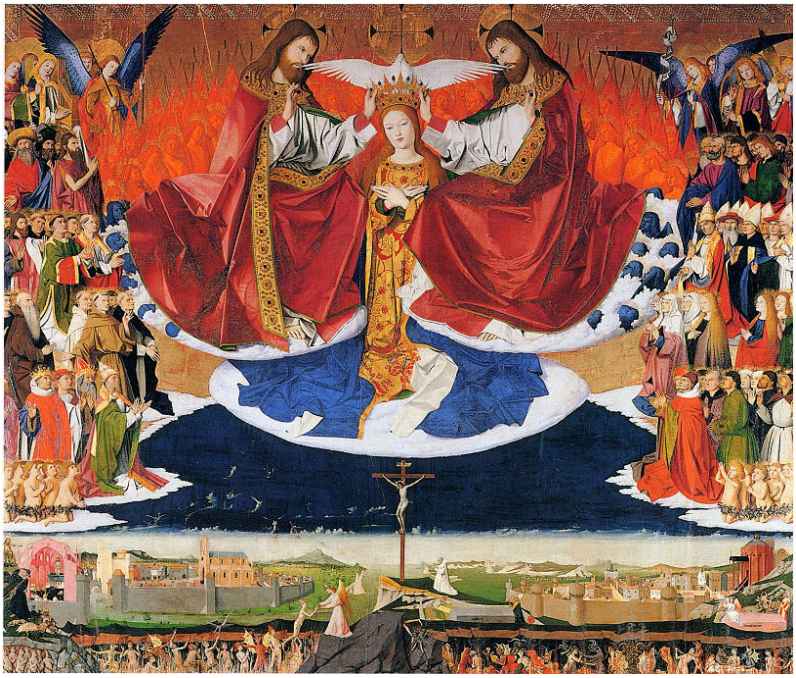
1.2.3. La Vierge de Miséricorde

L'iconographie d'un troisième thème de la peinture chrétienne gothique et byzantine, la Vierge de Miséricorde, symbole de la bienveillance et de sa protection à l'égard des humbles et des faibles, présente aussi plusieurs caractéristiques communes qui ont pu concourir à forger ultérieurement le tableau de Potosi. Parmi celles-ci, nous pouvons relever plusieurs points. Tout d'abord, la Vierge est représentée symboliquement, plus grande que les nombreux personnages qui l'entourent, « à ses pieds », et lui manifestent leur dévotion.Puis elle est représentée debout, son manteau ouvert protégeant les autres personnages, Enfin, parmi ces personnages figurent des saints, des priants parmi lesquels, comme souvent, se tient le donateur ou le commanditaire.

Ill. n° I-34. Anonyme, *Vierge du Rosaire de Pomata avec Saint Domingue et Sainte Rose de Lima* Musée Historique Régional, Cuzco[97].

Ill. n° I-35. Anonyme, *Vierge du Rosaire de Pomata*. Musée du Couvent de Sainte Catalina, Cuzco[98].

[97]. *Ibid.*, p. 304.
[98]. *Ibid*.



Ill. n° I-36. Enguerrand Quarton, *Le couronnement de la Vierge*, 1454. Tempera sur panneau, 183 x 220 cm. Hospital-Museum, Villeneuve-lès-Avignon[99].

Ill. n° I-37. Domenico Ghirlandaio, *Vierge de la Miséricorde*, 1472-1473. Fresque. Eglise d'Ognissanti, Florence[100].

[99].http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/06/Enguerrand_Quarton%2C_Le_Couronnement_de_la_Vierge_%281454%29.jpg.

[100]. Ronald G. Kecks, *Girlandaio, l'Europe des peintres*, Editions du Félin, Paris, 1996, p. 29

Ill. n° I-38. Piero della Francesca *Vierge de la Miséricorde*, 1445-1462 Tempera et or sur bois, 273 x 330 cm. Musée Municipal, Sansepolcro[101].

Ill. n° I-39. *Sainte Ursule*, XV^{ème} siècle. Basilique Saint Michel, Bordeaux. La composition de cette sculpture est clairement inspirée du thème de la Vierge de la Miséricorde[102].

[101]. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/78/Madonna_della_Misericordia.JPG.

Ce même thème, dans une mise en scène similaire du manteau de la Vierge, a été traité par des peintres fameux tels que Pietro di Domenico da Montepulciano (1418-1422), Domenico de Ghirlandaio (vers 1472, Ill. n° I-37), Enguerrand Quarton (1452) et Piero della Francesca (vers 1460, Ill. n° I-38) dans le panneau central du *Polyptyque de la Miséricorde*. Parmi ces exemples de l'art européen, ce dernier a l'avantage de se rapprocher formellement du tableau bolivien de par sa composition. En effet, la forme triangulaire de la composition imposée par la forme du manteau rappelle celui de la Vierge de Potosi. Les libertés avec l'échelle des personnages et des objets qui varie selon leur importance, issues de l'art médiéval et propres à la représentation de ce thème, ont été mises à contribution dans le tableau du Musée de la Monnaie pour différencier les personnages chrétiens et indigènes. La logique formelle du manteau et de la montagne, déterminée par la composition triangulaire, peut donc servir à illustrer une hiérarchie pyramidale au sommet de laquelle se trouve le pouvoir religieux et dont la base intègre le peuple indigène.

[102]. Photographie de César-Octavio Santa Cruz Bustamante.

2 Une version métisse de La Cène

2.1. La Cena con cuyes

Au XVIII[ème] siècle, le peintre Marcos Zapata, originaire de la ville de Cuzco au sud des Andes péruviennes, connu aussi sous le nom de Marcos Sapaca Inca et actif de 1748 à 1773, exécute un tableau sur le thème de *La Cène* (Ill. n° I-40) conservé aujourd'hui dans la Cathédrale de cette ville. Ce tableau fait partie d'une série d'œuvres qu'il a réalisées pour la Compagnie de Jésus et représente, comme le veut la tradition, Jésus et ses apôtres en train de célébrer l'Eucharistie[103]. La date précise à laquelle le tableau a été exécuté n'est pas connue, mais nous pouvons supposer qu'il est antérieur à 1767, année au cours de laquelle les Jésuites ont été expulsés du Pérou. Comme dans la plupart des tableaux qu'il a peints pour la cathédrale, les éléments sont disposés sur un seul plan, sans recherche de profondeur. Selon José de Mesa et Teresa Gisbert, « ses tableaux sont faits pour être vus à distance et combler avec un peu de couleur et de joie les murs aveugles »[104]. Ceci peut expliquer le peu de souci pour le détail et la finesse de l'exécution. Toutefois, l'originalité de cette œuvre, par rapport aux scènes de la cathédrale et à l'iconographie traditionnelle sur le thème, consiste dans l'introduction d'éléments andins. Ainsi, sur la table, un *cuy* ou cochon d'Inde péruvien, rôti, plat typiquement andin posé sur le plateau, des fruits et légumes amérindiens tels que des papayes et des « rocotos »[105] s'ajoutent au vin et au pain traditionnels.

Tout semble indiquer que le tableau de Zapata s'inspire d'une autre œuvre sur le même thème, réalisée cette fois par le peintre flamand Diego de la Puente en 1656 (Ill. n° I-41) dont le vrai en langue flamande n'est pas connu. Diego de la Puente est probablement la consonance castillane du nom de l'artiste, car cela a été le cas pour nombre d'étrangers venus en Amérique. D'autres sources l'identifient comme Didacus Van der Bruggen, traduction littérale en hollandais de son nom.

[103]. L'Eucharistie est un sacrament, rite culturel revêtant une dimension sacrée et permettant de recevoir le « don de l'Esprit » chez les chrétiens. C'est la célébration ou la remémoration de la mort et de la résurrection de Jésus qui culmine avec le partage des éléments eucharistiques, le pain et le vin, symbolisant le corps et le sang du messie offerts en sacrifice. L'Eucharistie est aussi appelée Communion.
[104]. José de Mesa et Teresa Gisbert, *op. cit.*, p. 216. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.
[105]. Piments rouges avec une forme similaire à celle des poivrons.

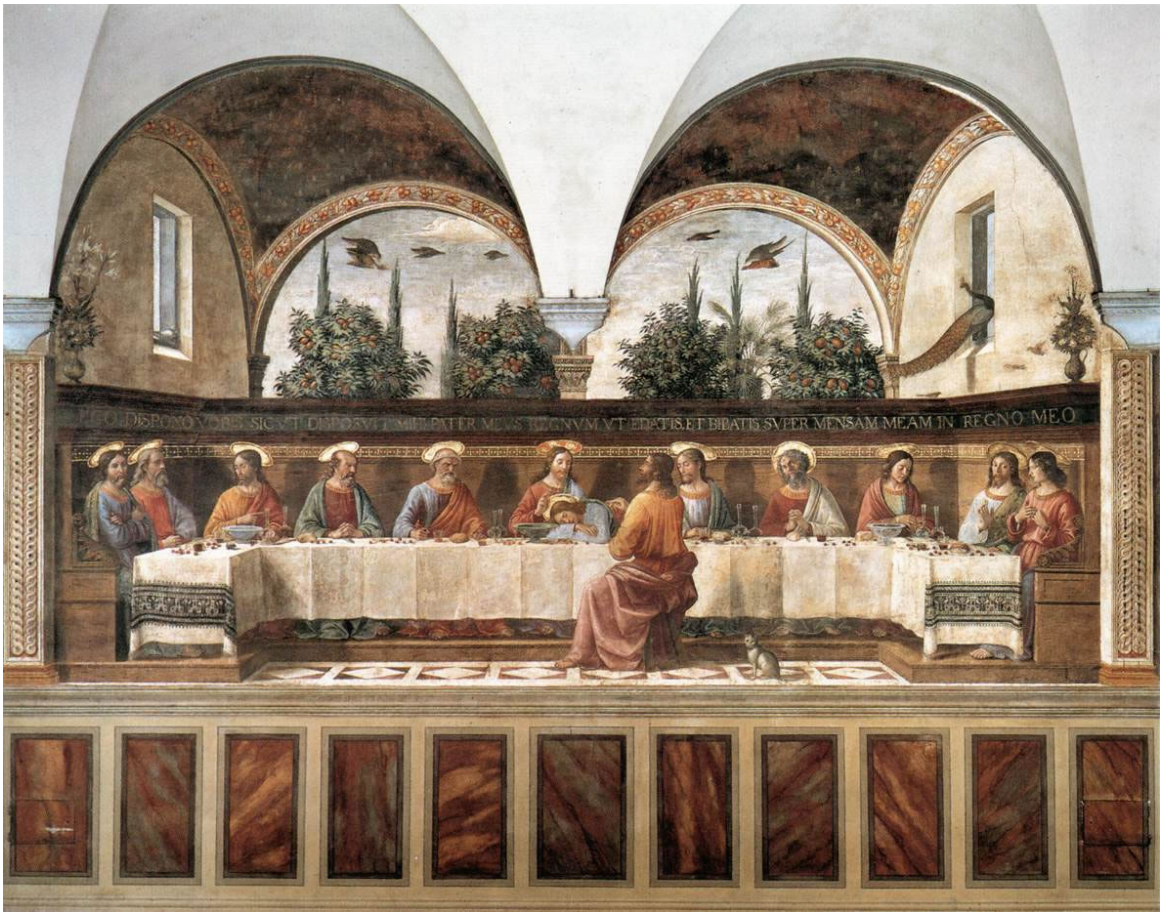
De la Puente est né en 1586 à Malines en Belgique. Sa formation achevée en 1605, il rejoint la Compagnie de Jésus. Le décès du frère Bitti, alors le plus grand peintre de l'Amérique du Sud durant le XVI^{ème} siècle, selon les propres mots de Mesa et Gisbert, et d'Alosio en 1630 ainsi que le départ de Medoro en Europe ont sans doute imposé la nécessité de recourir à un autre maître peintre jésuite. Son tableau sur *La Cène* réalisé en 1656 orne aujourd'hui les mursdu réfectoire du Couvent de San Francisco à Lima. La représentation, dans cette toile, est étrange à divers égards. Contrairement à la plupart des œuvres sur le même sujet, elle ne montre pas seulement Jésus accompagné de ses douze apôtres mais aussi une multitude d'autres personnages dispersés dans le champ du tableau : hommes, enfants, femmes, angelots ainsi qu'un vieil homme figurant Dieu le père. Il existe deux autres toiles du peintre sur ce même thème, toutes les deux colossales, la première de 5m x 3m, réalisée en 1652 à Santiago du Chili et la deuxième de 5m x 2,70m réalisée pour la ville de Cuzco vers 1668.

La Renaissance italienne nous a transmis maintes représentations de ce thème comme par exemples celles de Taddeo Gaddi (1350), Andrea del Castagno (1450), Domenico Ghirlandaio (1476, 1480 et 1485-1486, Ill. n° I-42), Giotto (début du XIV^{ème} siècle) et Fra Angelico (début du XV^{ème} siècle), etc. Et il est difficile ici de ne pas faire allusion à la célèbre version de Léonard de Vinci.

Ill. n° I-40. Marcos Zapata, *La cène*, XVIII[ème] siècle. Cathédrale du Cuzco[106].

Ill. n° I-41.Diego de la Puente, *La Cène*, 1656.Couvent de l'église San Francisco, Lima[107].

[106]. Photographie de H.Tomoeda. Courtesy de Luis Millones.
[107]. Courtesy de Patricia Victorio.



Ill. n° I-42.Domenico Ghirlandaio, *La Cène*, 1485-1486. Fresque, 400 x 800 cm.
San Marco, réfectoire de l'Hôtellerie, Florence[108].

[108]. http://www.spiritualite2000.com/Archives/Arts/2002/Eucharistie/images/27-Ghirlandaio_jpg.jpg

2.2. *La Cène* de Léonard De Vinci

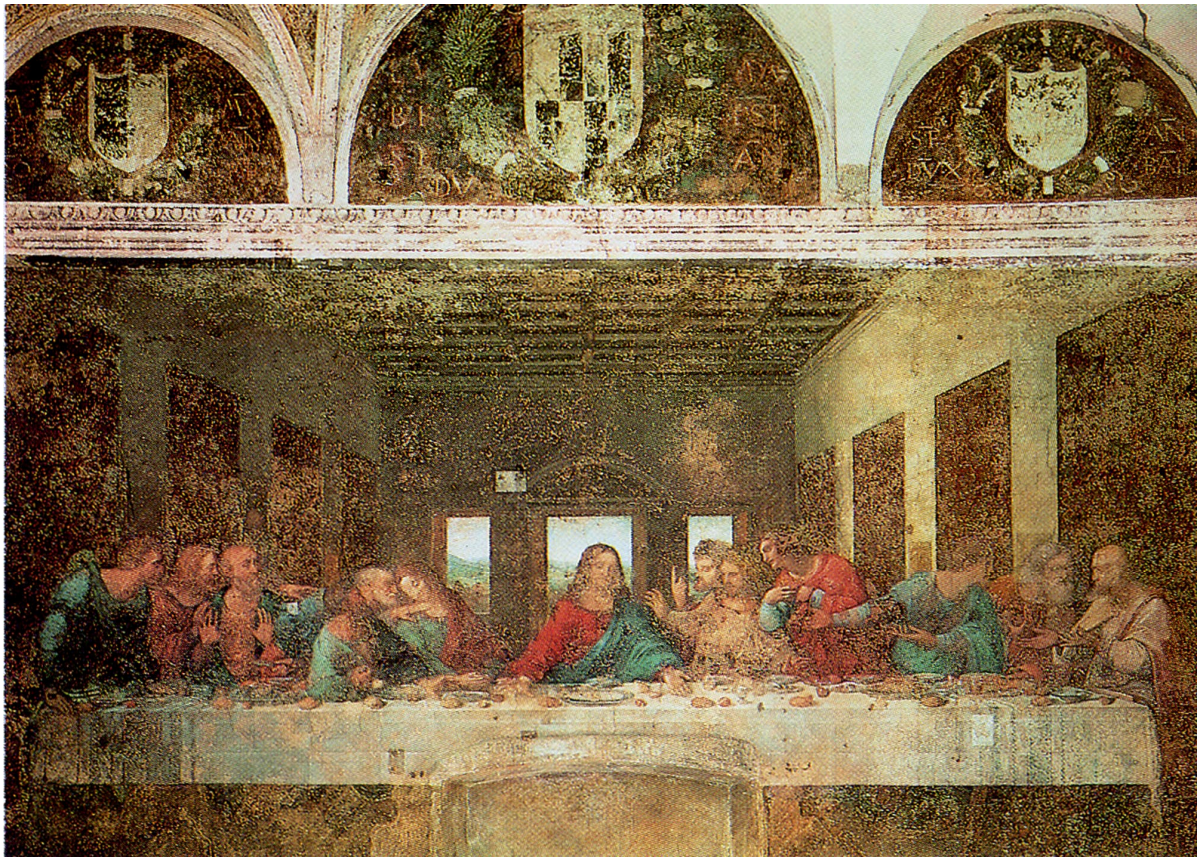
Réalisée entre 1495 et 1497, *La Cène* de Léonard de Vinci (Ill. n° I-43) est une fresque exécutée à la détrempe et l'huile sur enduit pour le réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces à Milan. Malgré son mauvais état de conservation, elle demeure la version la plus célèbre sur le sujet tant par sa composition que par son expressivité.

La Cène est le nom du dernier repas de Jésus avec ses douze apôtres, peu de temps avant son arrestation par les Romains et la crucifixion qui s'ensuivit. Au cours de celui-ci, il partage le pain et le vin avec ses apôtres, symboles de son corps et de son sang versé pour la Rédemption[109], fondement de l'Eucharistie. Selon le récit biblique, Jésus prit le pain, le bénit, le rompit, puis le donna à ses disciples en disant : « Prenez et mangez-en tous : ceci et mon corps livré pour vous ». De même, il prit une coupe et, après l'avoir bénie, la donna à ses disciples en disant : « Prenez, et buvez-en tous, car ceci est la coupe de mon sang, le sang de l'alliance nouvelle et éternelle qui sera versé pour vous et pour la multitude en rémission des pêchés. Vous ferez cela, en mémoire de moi ».

La détérioration de l'œuvre de Léonard rend difficile la reconnaissance des personnages. Toutefois, grâce à une copie contemporaine où le peintre lui-même a écrit en dessous de chaque apôtre son nom, située à l'église San Ambrogio de Ponte Capriasco dans le canton suisse du Tessin, nous pouvons identifier chacun d'eux. De gauche à droite sont représentés Barthélemy, Jacques le Mineur, André, Judas, Pierre, Jean, Jésus, Thomas, Jacques le Majeur, Philippe, Matthieu, Jude-Thaddée et Simon.

Les apôtres sont répartis par groupes de trois, symétriquement par rapport au Christ. La symétrie de la composition est soulignée par l'architecture de la pièce où se déroule le dernier repas : triple baie centrale à l'arrière-plan, répartition égale des portes des latéraux des deux côtés de la scène, assujettis à la perspective centrale. Les lignes de fuite se croisent en un point situé au niveau du visage du Christ. Sa position capitale est renforcée par le jeu de lumières : son visage se découpe sur fond de paysage et de ciel clair. Si la composition semble réfléchie et rigoureuse, la scène s'avère, au contraire, très animée.

[109]. Rachat des pêchés du genre humain par la mort du Christ.



Ill. n° I-43. Léonard de Vinci, *La Cène*, 1498. Peinture murale, 460 x 880 cm.
Couvent de Santa Maria delle Grazie (réfectoire), Milan[110].

[110]. Jean-Claude Frère, *Léonard de Vinci, peintre, inventeur, visionnaire, mathematician, philosophe, ingénieur*, Paris, Editions pierre Terrail, 2001, p. 18.

L'instant représenté par Léonard de Vinci est celui où le Christ dit à ses apôtres : « En vérité, je vous le dis, l'un de vous me livrera ! ». Cette terrible déclaration préfigure le destin tragique et irréversible du Christ : se sacrifier pour sauver l'humanité. Le peintre lui-même recommandait parmi ses nombreuses notes et conseils :

> « Une peinture ou toute représentation de figure doit être faite de façon que ceux qui la voient puissent aisément connaître, par les attitudes, le concept de l'âme. Si tu dois faire parler d'un homme de bien, que ses gestes soient en harmonie avec la loyauté de son discours. De même, pour figurer un homme brutal montre-le avec des mouvements brusques. »[111]

En ce sens, sa fresque traduit magistralement la tension dramatique du moment à travers les expressions des visages et les réactions des personnages. Dans le premier groupe en partant de la gauche, Jacques le Mineur se penche derrière André pour atteindre l'épaule de Pierre, lequel appartient au deuxième au groupe. Celui-ci se penche en avant, s'appuie sur l'épaule de Jean et murmure quelque chose à son oreille. Par sa position, Judas s'inscrit dans le même groupe que Pierre et Jean mais est exclu de par la complicité des deux apôtres. Son exclusion est soulignée par la lumière provenant de gauche qui éclaire les visages des deux apôtres mais laisse le sien dans l'ombre. Dans le premier groupe à partir de la droite, Mathieu se tourne vers Jude-Thaddée et Simon, son geste dénote de l'incrédulité. Contrairement à la tradition, Judas n'est pas représenté à l'écart ni vu de dos mais un détail confirme qu'il sera l'auteur de la trahison – il plonge la main dans un plat – allusion à un autre moment où Jésus déclarera : « Il a plongé avec moi la main dans le plat, celui qui va me livrer ».

La Cène de De Vinci a été source de nombreuses copies comme celle de Giuseppe Bossi ou la mosaïque de Giacomo Raffaelli, commandées en 1807 par le roi d'Italie, Eugène de Beauharnais, et même de parodies récentes telles celle réalisée en 2005 par Marithé et François Girbaud (Ill. n° I-44), pour leur marque de vêtements. L'image publicitaire montrait le Christ et ses douze apôtres représentés par des femmes et un homme au torse nu, vu de dos, assis sur la table, reposant sa tête de façon très sensuelle sur un des personnages. L'image a été à l'origine d'un scandale et d'une censure promulguée par l'Eglise.

[111]. Léonard de Vinci, *Les Carnets de Léonard de Vinci*, Volume 2, Paris, Gallimard, 1942, p. 274.

Ill. n° I-44. Marithé et François Girbaud, *A tribut to women*, publicité, 2005[112].

[112]. http://jet-society.com/marithefrancois-girbaud-ouvre-le-montmarcel/

2.3. De la Puente : une référence inéluctable

Revenons aux œuvres de Zapata et de De la Puente. Une des conventions veut que les apôtres soient répartis de part et d'autre de la longueur de la table. Cette règle « permettait à l'artiste de maîtriser l'espace pour y disposer les treize protagonistes »[113], mais elle avait l'« inconvénient de réduire les possibilités de personnification des figures vues de dos »[114]. La convention a été respectée par nos deux artistes. Giotto et Fra Angellico, quant à eux, ont aussi adhéré à cette convention, mais ce n'est ni le cas de Léonard ni celui de Ghirlandaio.

Une autre convention, respectée par Ghirlandaio, veut que Jean repose la tête sur la poitrine du Christ. Cette convention a été suivie par De la Puente mais non par Zapata, ce qui peut invalider le rapport de paternité ou filiation entre leurs œuvres. Or, il est plus que probable que Zapata ait vu au moins une des versions de la *Cène* de Diego de la Puente, cela pour deux motifs. Premièrement, parce que Zapata a peint son tableau pour la cathédrale du Cuzco, ville dans laquelle se trouve une des toiles sur ce thème du peintre flamand. Deuxièmement, parce que, tous les deux ayant travaillé sous l'Ordre des Jésuites, nous pouvons supposer que le Péruvien a pu avoir accès à l'œuvre de son prédécesseur à tout moment pour l'étudier. Un propos de Mesa et Gisbert permet de supposer cette relation entre l'œuvre de Zapata et les trois versions de De la Puente : « Nous pouvons affirmer que ces trois versions de « La Cène » du peintre flamand ont été la source de beaucoup de tableaux sur le thème peints au cours de la Vice-royauté. »[115]

De la Puente est un maître peintre européen au service des Jésuites, ne l'oublions pas. Par conséquent, ses versions sur la *Cène* constituent une référence incontournable et à portée de regard pour n'importe quel peintre local de l'époque amené travailler sur le sujet, et Zapata en est l'exemple. Le rapport entre leurs œuvres est confirmé par leurs choix plastiques. Contrairement aux versions italiennes, De la Puente et Zapata ont adopté une vue légèrement en plongée au lieu de la vue frontale adoptée par De Vinci et Ghirlandaio, faisant ainsi que la table paraisse quelque peu rabattue vers le spectateur et que nous puissions mieux discerner les éléments posés dessus. Le Péruvien renforce son choix par un cadrage qui met en relief les

[113]. Jean-Claude Frère, *op. cit.*, p. 15.
[114]. *Ibid.*
[115]. José de Mesa et Teresa Gisbert, *op. cit.*, p. 114. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.

visages des personnages et les aliments posés sur la table d'où la question suivante : pourquoi avoir mêlé un sujet chrétien avec la représentation d'aliments d'origine andine ?

2.4. La revendication d'une identité

Une des préoccupations des jésuites consiste à assimiler les indigènes tout en supprimant la discrimination dont ils étaient victimes de part des Espagnols. Ceci s'est manifesté dans l'art, par la commande d'œuvres mêlant des éléments vernaculaires à la thématique chrétienne. Dans le tableau de De la Puente, *Adoration des Rois Mages*, par exemple, Balthazar est un souverain inca. Dans *Repos pendant la fuite en Egypte* (vers 1720), le peintre bolivien Melchor Pérez Holguin représente un des épisodes de l'enfance du Christ en intégrant aux éléments européens des éléments populaires et métis. Ainsi, il est curieux de remarquer dans ce tableau que la Vierge Marie est habillée à la manière d'une *chola* ou métisse en portant le chapeau et la mante typiques des femmes autochtones des villes et des villages boliviens. S'agissant d'une œuvre commandée par les membres de la Compagnie de Jésus, il paraît justifié que *La Cena con cuyes* de Zapata veuille faire passer un message similaire à celui des deux œuvres que nous venons de citer. Toutefois, nous aimerions proposer une deuxième idée diamétralement opposée. Pour cela, concentrons notre analyse quelques instants sur le contexte historique dans lequel l'œuvre a été produite. Quelques faits expliquent en effet l'apparition d'une peinture populaire pendant la période coloniale, contraire aux standards établis par la tradition académique et chrétienne.

Après le décès en 1699 du père Manuel de Mollinedo, évêque du Cuzco ayant fortement contribué au développement de l'art péruvien colonial, plus aucun maître européen n'arrive sur le territoire péruvien pour apporter des nouveautés techniques. Les peintres locaux sont livrés à leurs propres ressources instrumentales. A cela s'ajoute l'expulsion des Jésuites vers différents pays d'Europe (Portugal en 1759, France en 1764, Espagne en 1767) en vue de « construire […] une monarchie puissante qui brise toute autonomie régionale ou institutionnelle faisant de l'ombre à leurs décisions »[116]. Ceux-ci avaient encouragé l'apprentissage de la peinture chez les autochtones ainsi que l'arrivée d'artistes du Vieux continent. La décision de les expulser affecta aussi les colonies espagnoles en Amérique du

[116]. Luis Millones, *Peru Colonial, de Pizarro a Tupac Amaru II*, Lima, Fondo Editorial de COFIDE, Lima, 1995, p. 231. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante

Sud, où le Vice-roi, Manuel de Amat, mit à exécution l'ordre d'expulsion promulguée par Charles III.

D'autre part, en 1688, ses malentendus entre peintres indiens et peintres espagnols et *criollos* sont à l'origine de leur sission en deux groupes parallèles : celui des indigènes, qui se consacra uniquement à la peinture, au moins au départ, et celui des peintres espagnols qui ont fait cormoration commune avec les sculpteurs et les *doradores*, qu'il s'agisse d'indiens ou pas[117]. Mais cette division, qui n'obéissait au départ qu'à une discrimination de race et de classe, aura bientôt des répercutions sur l'aspect esthétique des œuvres. Car la corporation revendiquait l'obligation d'un examen pour les artistes voulant exercer leur métier, alors que le groupe d'indigènes refuse cette modalité, ce qui a pour conséquence l'apparition d'un art spontané, naïf, dérogeant aux exigences académiques. Cet art dérive peu à peu en une peinture antiacadémique, qui se libère du carcan du dessin et de la perspective. Pour l'historien Pablo Macera, cet art populaire semble être un art de résistance[118]. Son esprit de révolte est représentatif d'une période marquée par ailleurs de rébellions indigènes, dont celle menée par Juan Santos Atahualpa en 1742 et celle de José Gabriel Condorcanqui, dit Tupac Amaru 2nd, en 1780, ainsi que de luttes pour l'indépendance de l'Amérique Latine au cours de la première moitié du XIXème siècle.

En ce sens, le peu d'expression spatiale dans la *Cène* de Zapata, la naïveté du dessin et la représentation des aliments et des objets comme aplatis sur la table relèvent peut-être plus d'une attitude volontairement antiacadémique que d'un manque réel de maîtrise technique. Les éléments autochtones ne sont pas représentés discrètement comme dans la *Vierge de la Montagne*, mais mis en valeur au premier plan et en vue rapprochée. Par ailleurs, Marcos Zapata a parfois l'habitude de signer ses tableaux sous le nom de « Marcos Sapaca Inca », ce qui est un signe de la fierté de ses origines incaïques. Zapata se serait-il servit de la commande des Jésuites pour revendiquer sa culture d'origine ? Dans une période rythmée par les insurrections indigènes, l'art s'avère, tel que le préconisait Picasso, « un instrument de guerre ».

[117]. L'utilisation des dorures dans la peinture coloniale, s'explique par l'imitation d'une technique propre aux sculpteurs et aux « doradores »
[118]. José de Mesa et Teresa Gisbert, *op.cit*., p. 273. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.

3 Conclusion

Dans les exemples étudiés, nous avons vu comment l'assimilation de la mythologie et de la tradition indigène à la religion chrétienne est à l'origine de croisement stylistiques et mélanges d'images appartenant aux cultures européenne et préhispanique. Elles sont, en même temps, un instrument d'évangélisation pour les Occidentaux, le moyen de maintenit des cultures indigènes ainsi que la trace visible du métissage des deux cultures.

Si la découverte de l'Amérique a bouleversé l'histoire de l'humanité c'est parce qu'elle a créé le contexte pour que de nouvelles formes de vie sociale, d'art et de croyances se manifestent. Ces mélanges constituent un aspect innovateur et représentatif des *syncrétismes* latino-américains, produit du métissage culturel. La fusion d'images n'est qu'un élément parmi d'autres dans le développement de ce métissage.

Ce type de métissage se régénère au cours du XX^{ème} siècle à travers les propositions d'artistes latino-américains qui empruntent, à la culture occidentale, les icônes de l'histoire de l'art, et, à leur propre culture, la couleur locale. Si l'observation d'estampes importées d'Europe demeurait, pendant la période coloniale, la méthode d'apprentissage imposée de la tradition picturale occidentale, le voyage en Europe s'avère, plus récemment, la voie choisie par ces artistes pour s'imprégner de l'art des maîtres et innover par la suite.

II. L'INFLUENCE DE LA PEINTURE EUROPEENE DANS L'ŒUVRE D'HERMAN BRAUN-VEGA ET DE FERNANDO BOTERO

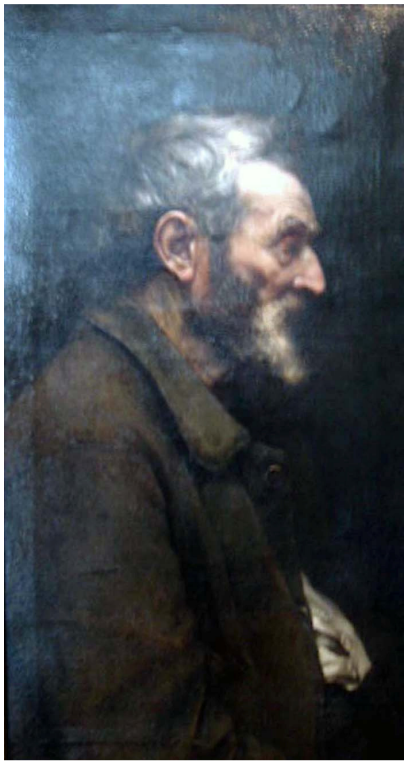
A/ LE REVE EUROPEEN

Dès la fin du XIX^{ème} siècle, l'Europe et son rayonnement culturel et artistique attirent un nombre important d'artistes latino-américains. Ils sont séduits par le passé culturel du vieux continent et prennent connaissance de ses chefs-d'œuvre par le biais de copies dans les musées et de reproductions gravées ou publiées par la presse européenne grâce au perfectionnement de la photogravure. Dans ce contexte, Paris bénéficie d'une aura particulière grâce à réputation de capitale artistique, épicentre des avant-gardes surréaliste et cubiste. Le quartier de Montmartre est connu par des peintres qui seront déterminants pour l'histoire de l'art contemporaine, tels Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Picasso et Modigliani.

En l'absence d'école de Beaux-arts, certains peintres, les Péruviens Daniel Hernandez (1874), Carlos Baca Flor (1890) et Francisco Gonzalez Gamarra (1925), partent faire leur formation à l'étranger et notament en Europe. Les œuvres à sujets profanes de Baca Flor – portraits de mendiants ou de vieillards – révèlent l'influence de grands maîtres européens comme le Caravage ou Velasquez (Ill. n° II-1 et Ill. n° II-2). Ce dernier marque profondément Edouard Manet qui avait découvert les toiles authentiques lors d'un court voyage en Espagne en 1865. Ce qui l'attire chez le maître sévillan est « le maniement simple et net de pigments vifs et purs et l'ordonnance de ses tableaux, sa manière de poser ses personnages »[119].

En 1927, Elena Izcue, une des artistes pionnières dans l'utilisation d'éléments précolombiens appliquées à la vie moderne, part pour Paris faire des études d'arts décoratifs grâce à une bourse d'Etat péruvienne, accompagnée de sa sœur Victoria. Ce voyage a lieu un an après la publication de *L'art péruvien à l'école*, un grand succès éditorial proposant une application décorative de motifs précolombiens. L'intérêt de l'artiste pour l'art préhispanique « facilite sans aucun doute son rapprochement avec la tendance primitiviste du modernisme » alors en vogue en France, tandis que celui pour les Arts appliqués, la planéité et le caractère ornemental des gravures qu'elle réalise au début de 1928. Au cours de son séjour, elle fréquente l'atelier dirigé par Fernand Léger à la Grande Chaumière.

[119]. Juliet Wilson-Bareau, *Manet/Velazquez, La manière espagnole au XIX^{ème} siècle. Exposition, Paris, Musée d'Orsay, 16 septembre 2002-5 janvier 2003, New-York, The Metropolitan Museum of art, 24 février-8 juin 2003*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002, p. 171.



Ill. n° II-1. Carlos Baca Flor, *Profil de vieillard*, 1892. Huile sur toile, 75 x 40,5 cm. Musée d'Art, Lima[120].

Ill. n° II-2. Diego Velazquez, *Le Marchand d'eau de Séville*, 1618-1619. Huile sur toile, 106 x 82 cm. Wellington Museum, Londres[121].

[120]. Photographie © César-Octavio Santa Cruz Bustamante.
[121]. Maurizio Marini, *Velazquez*, Paris, Gallimard, 1998, p. 54.

Le peintre chilien Roberto Matta abandonne, pour sa part, ses études d'architecture à Santiago du Chili et s'installe en Europe en 1933. En France, il rencontre l'architecte Le Corbusier, le peintre Salvador Dali et l'écrivain André Breton, chef de file du mouvement surréaliste. Influencé par ce dernier, il s'associe au Surréalisme et est amené à redéfinir son style. A Londres, il fait la connaissance du sculpteur Henry Moore, de l'artiste plasticien et lettré surréaliste Roland Penrose et du peintre René Magritte. Lors de la seconde guerre mondiale, Matta se refugie à New York et revient en Europe en 1948 pour se fixer en Italie.

A l'issue de quelques années d'études à l'Académie d'Arts Plastiques de l'Université Catholique Pontificale du Pérou et d'une première exposition en 1947, c'est le peintre reconnu Fernando de Szyszlo, décoré avec la Croix de Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres du Gouvernement Français qui, à son tour gagne Paris où il se familiarise avec l'art abstrait et retourne au Pérou, quatre ans plus tard, en 1951.

C'est aussi Enrique Grau, artiste colombien célèbre pour ses portraits d'Amérindiens et d'Afro-colombiens, qui bénéficie d'une bourse d'Etat qui lui permet d'étudier à Florence et à Paris de 1954 à 1957.

En 1961, le peintre et graveur péruvien originaire de la ville de Cuzco, Alberto Quintanilla, reçoit une bourse de l'Etat français pour étudier à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts de Paris, ville où il épouse en 1971 le médecin Hélène Chatenet et demeure encore aujourd'hui.

Toutefois, l'expérience attractive du voyage en Europe ne connaît pas toujours une fin heureuse et occasionne, parfois, de grandes désillusions. Ainsi, au cours des années 1920, le poète César Vallejo, son ami inconditionnel Julio Galvez Orrego et le compositeur et pianiste Alfonso de Silva partagent une grande amitié mais aussi une solide misère à Paris. Vallejo et Galvez ont, pour tout bagage, « quelques vêtements sales, des exemplaires des *Heraldos Negros*, *Trilce* et *Escalas*, une lame à raser Gillette, une tasse et une bouteille », plus quelques francs avec lesquels ils « buvaient du lait et achetaient du pain »[122]. Quant à Silva, qui passe des journées entières sans rien manger, il s'exprime ainsi : « Paris est une source d'inquiétude. Être sans domicile est insupportable. […] Sans pouvoir travailler, en passant des faims stupides… »[123].

[122]. Rosa Alarco, *Alfonso de Silva*, Cuba, Ediciones Casa de las Américas, 1981, p. 99. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.
[123]. Alfonso de Silva cité dans *Ibid*., p. 96. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.

Le premier vers du poème *Les Hérauts Noirs* de Vallejo, publié en 1918, évoque en quelque sorte les contraintes auxquelles furent confrontés les trois amis à Paris et le sentiment qui en découlait : « Il y a, dans la vie, des coups si forts…Je ne sais pas ! ».
Vue de loin, dans l'effervescence du départ, Paris représentait une vie en rose dont ils rêvaient. Mais une fois sur place, ils se sentent« comme enfoncé[s] entre les murs des rues ! (…) Dans un terrible labyrinthe, dans le quel chaque porte est une forteresse et chaque mur une muraille ! »[124]. Un autre poème de Vallejo, composé à Paris, décrit la solitude dans cette ville, présageant sa disparition prématurée en 1938 à l'âge de quarante-six ans.

« *Pierre noire sur pierre blanche*

Je mourrai à Paris sous la pluie,
un jour dont je me souviens déjà.
je mourrai à Paris – et je ne me dérobe pas –
peut-être un jeudi d'automne, comme aujourd'hui.

Ce sera jeudi, car aujourd'hui, jeudi, où je prose
ces vers, mes humérus ne m'ont pas
à la bonne, et jamais comme aujourd'hui je ne me suis,
après tout ce chemin, revu aussi seul.

César Vallejo est mort, tous le frappaient
sans qu'il leur ait rien fait ;
on le tapait dur avec un bâton et dur

aussi avec une corde ; en sont témoins
tous les jeudis et les os humérus,
la solitude, la pluie, les chemins… »[125]

[124]. *Ibid.* p. 92. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.
[125]. César Vallejo, *Poésie complète, 1919-1937*, Pairs, Editions Flammarion, 2009, pour la traduction française, p. 251.

Ill. n° II-3. *César Vallejo à Paris*[126]

[126]. http://www.voyage-tourisme-au-perou.com/culture_cesar_vallejo.html

En 1966, le peintre péruvien Victor Humareda, originaire de la ville de Lampa, vend lors d'une exposition à l'Institut Péruvien Nord-Américain, la totalité de ses toiles. Avec l'argent gagné, il peut enfin « voyager en Europe pour visiter des musées et des galeries et voir de ses propres yeux les œuvres de ceux qu'il a toujours considérés comme ses maîtres : Goya, Rembrandt, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Gauguin, Picasso ».

Le 20 octobre, il arrive à Madrid et consacre toute une nuit à parcourir le Prado et part, le lendemain après-midi pour Paris. Mais les difficultés qu'il rencontre à s'adapter aux contraintes d'une vie onéreuse, la barrière linguistique, le froid automnal et le mal du pays assombrissent bientôt sérieusement son séjour dans la capitale artistique. Aussi écrit-il le premier novembre à son ami et protecteur, le collectionneur d'art Tomas Vittes :

> « Ma situation ici est extrêmement angoissante. Je n'ai presque plus d'argent. Personne n'achète ici de tableaux. J'ai peint un Quichotte que personne ne veut. Je ne sais pas parler Français. Les amis péruviens ne proposent que du thé. Envoyez-moi le billet de retour à Lima. Le propriétaire de l'hôtel n'aura pas d'égards à me mettre à la rue. En plus, l'hiver commence et ma santé est fragile. Ici, personne ne me connaît. »[127]

Le 3 novembre:

> « Au moment même où je vous écris il est en train de neiger. Rester ici signifierait la mort. Je n'ai presque plus de francs. Il m'en reste soixante. Dans deux ou trois jours, je n'aurai plus rien. Je pleure tous les jours. Quelle idée ai-je eu de faire ce voyage fatal pour moi. Vous ne pouvez savoir combien je regrette d'avoir fait ce voyage. Rembrandt, Goya, Velazquez, Toulouse Lautrec, El Greco, sont les coupables de m'avoir donné envie de les voir pour de vrai. J'éprouve une peine et une nostalgie indescriptibles. Je ne pense qu'à Lima. Des gens étranges qui parlent tout le temps en français ! »[128]

Humareda reste à Paris jusqu'au 21 novembre 1966, quelques jours avant son retour au Pérou. Le cas d'Humareda est singulier et représentatif du décalage entre l'Europe rêvée et l'Europe vécue. Selon ses contemporains, il était un peintre prodige, quoique refermé sur son propre monde. Il louait une chambre à l'Hôtel Lima, situé dans le quartier malfamé de La Parada, et

[127]. Victor Humareda cité dans Eduardo Moll, *Victor Humareda*, Editorial Navarrete, Lima, 1994, p. 62. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.
[128]. *Ibid*. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.

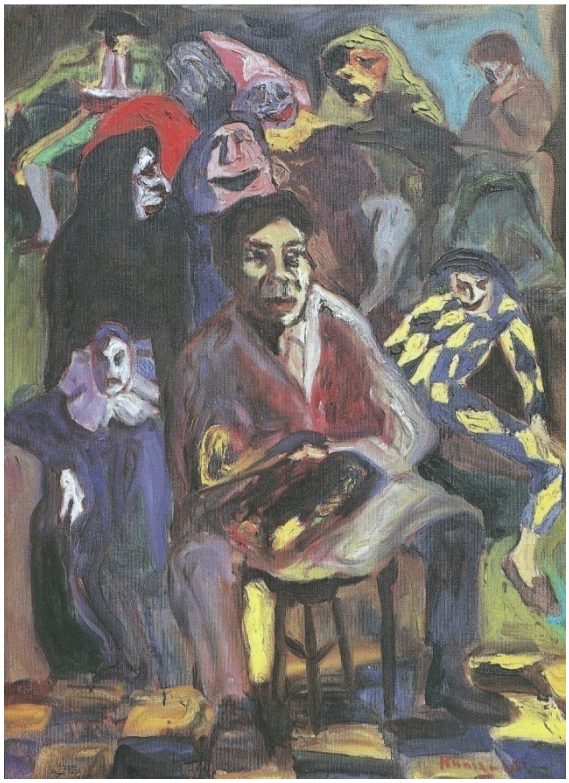
fréquentait des bars immondes et des maisons closes où il puisait son inspiration. Abstème par choix, marginal par vocation, sa tenue négligée s'apparentait à celle d'un ivrogne ou de quelqu'un d'extravagant. Il admirait Marylin Monroe et Toulouse Lautrec dont la touche gestuelle de même que la vie l'inspirent. Au cours des dernières décennies du XIX^{ème} siècle, cet artiste français peignait la vie du Moulin Rouge, des cabarets et des maisons closes qu'il fréquentait. Loin de ses amis et de son univers peuplé d'arlequins, de sorcières et de prostituées, Humareda s'est probablement senti perdu et déçu de ne pas retrouver, au milieu des années1960, le Paris Bohème de Toulouse-Lautrec qui l'avait fait rêver.

En dépit de cette adversité qui eut raison de certains, nous pouvons dire que le voyage en Europe a pu s'avérer fécond et stimulant pour les artistes latino-américains, il les a confortés dans leur décision de partir. A la suite de ce premier contact *in situ* avec l'héritage artistique et les tendances contemporaines européennes, ces artistes n'ont plus été les mêmes, nous l'avons vu avec les exemples de Baca Flor et de Szyszlo. Le premier adopte un style proche de celui de Velazquez et du Caravage tandis que le second s'imprègne de l'art abstrait qu'il développera sa vie durant. En même temps, ils restent plus que jamais eux-mêmes dans la mesure où cette expérience a forgé leur propre style, leur identité en tant qu'artistes. En effet, c'est la notion même d'« identité » qui est ici illustrée : se construire à partir de la relation avec l'autre, avec l'ailleurs, avec le différent. Rappelons que le terme « identité » vient du bas latin *identitas* (« qualité de ce qui est le même »), lui-même dérivé du latin classique *idem* (« le même ») et désigne originellement ce qui fait qu'une chose ou une personne est la même qu'une autre et qu'il n'existe aucune différence entre elles.

L'identité repose sur l'altérité, c'est-à-dire qu'elle dépend de la présence de l'autre pour se construire. D'une part, l'identité est en partie le produit de nos relations avec d'autres personnes de divers horizons, milieux ou cultures. Si en psychologie, l'identité personnelle est le caractère de ce qui demeure identique à soi-même, l'idée d'une identité figée, unique et stable serait forcément erronée dès lors qu'elle évolue et varie selon les personnes ou les groupes que nous fréquentons et qui exercent une influence sur nous : nous parlons, réagissons et nous comportons différemment selon la personne que nous avons en face ou le milieu que nous fréquentons, c'est ce que le sociologue Gilles Verbunt qualifie de « comportement de caméléon »[129].

[129]. Gilles Verbunt, *La société interculturelle: Vivre la diversité humaine*, édition du Seuil, Paris, 2001, p. 55.

Ill. n° II-4. Portrait photographique de Victor Humareda[130].



Ill. n° II-5. Victor Humareda, *Humareda et ses esprits*.Huile sur toile, 90 x 66 cm[131].

[130]. Eduardo Moll, *op. cit.*, couverture.

D'autre part, l'individu construit son identité à partir de l'image qu'il a de lui. Or, cette image se construit à son tour dans un jeu de miroir avec les autres. En sociologie, le mot « identité » désigne « ce dans quoi je me reconnais et dans quoi les autres me reconnaissent »[132]. Aussi, ce que les psychologues appellent « identité individuelle » ou « personnelle » est le résultat « de l'expérience propre à un sujet de se sentir exister et reconnu par autrui en tant qu'être singulier mais identique, dans sa réalité physique, psychique et sociale »[133]. La présence de l'autre est donc nécessaire pour la construction de soi[134]. Selon Patrick Baudry, Professeur de Sociologie à l'université Bordeaux 3, « l'individu, celui qui est porteur d'une identité qui serait sienne, n'existe pas pour les psychanalystes »[135]. Ceux-ci distinguent le « sujet » divisé de l' « individu », capable d'exister sans division (« individu » vient aussi du latin *individuum* qui signifie indivisible). Cependant, l'individu indivisible ne serait qu'une illusion car, « privé de *socius*, [il] ne parvient pas à exister »[136].

Cet aspect est encore plus flagrant lorsqu'il s'agit d'artistes dont l'œuvre est construite à partir d'éléments extraits d'autres œuvres, pastiches et citations. Tel est le cas du peintre péruvien Herman Braun-Vega qui greffe dans ses tableaux des fragments de chefs-d'œuvre occidentaux tout en évoquant la réalité péruvienne. C'est aussi le cas du peintre colombien Fernando Botero. Dans son œuvre, l'altérité se situe dans l'utilisation d'une technique épurée, empruntée aux peintres classiques ainsi que dans les références à des maîtres européens. Nous aborderons au cours du chapitre qui suit les manifestations picturales de la citation dans la pratique de ces deux artistes ; nous verrons ensuite dans quelle mesure leurs approches diffèrent.

---

[131]. *Ibid.*, p. 172
[132]. *Dictionnaire de la Sociologie*, Paris, Dictionnaires Le Robert/Seuil, 1999.
[133]. J. Selosse, *Dictionnaire de Psychologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.
[134]. Parmi les significations du verbe « identifier », nous trouvons « assimiler deux êtres, l'un à l'autre », et « se fondre en pensée avec un autre, avoir l'impression d'être lui ».
[135]. Patrick Baudry, *Violences invisibles* : corps, monde urbain, singularité », Bordeaux, Editions du Passant, 2004, p.171.
[136]. *Ibid*.

B/ HERMAN BRAUN-VEGA ET LES MENINES VUES PAR PICASSO : LE REGARD INDIRECT DU CHEF-D'ŒUVRE ESPAGNOL PAR UN PEINTRE PERUVIEN

Ill. n° II-6. Diego Velazquez, *Les Ménines*, 1656. Huile sur toile, 318 x 278 cm. Musée du Prado, Madrid[137].

[137]. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b3/Diego_Vel%C3%A1zquez_-_Las_Meninas.jpg

Peinte entre 1656 et 1657[138], *Les Ménines* (Ill. n° II-6) est l'une des dernières œuvres de Diego Velazquez et aussi son œuvre majeure. De dimensions colossales (318 x 276 cm), ce chefs-d'œuvreest également connu sous le titre de *La famille de Philippe IV*. Il reste l'un des plus célèbres de l'histoire de l'art et aura une influence remarquable dans l'art contemporain. Nous nous intéresserons particulièrement au regard porté sur cette œuvre par un artiste péruvien qui vit et travaille à Paris : Herman Braun Vega. Son interprétation se fait indirectement, par regard de Picasso interposé, lequel avait lui aussi travaillé sur *Les Ménines*. Avant de nous intéresser à cette double influence, nous essayerons de percer le mystère de cette œuvre dont la complexité a été source de nombreuses interprétations. Conformément à la méthodologie enseignée à l'université, nous ferons l'analyse de cette œuvre selon trois niveaux : iconique, plastique et sémantique.

1 Analyse des *Ménines* de Velazquez

1.1. Analyse iconique de l'œuvre

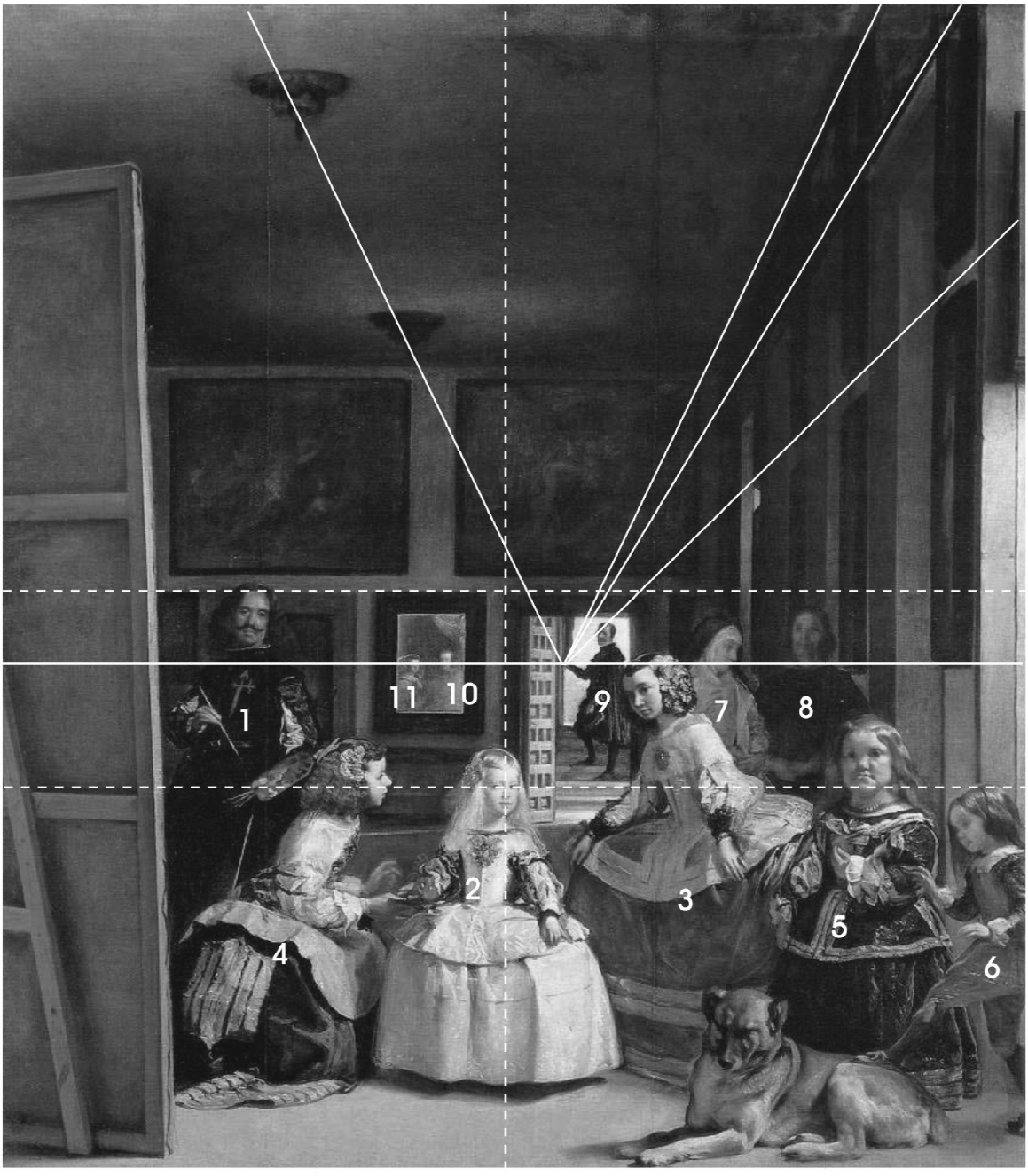
D'un point vue iconique, le tableau représente unevaste pièce – il s'agit probablement de l'atelier du peintre – réunissant un peu plus d'une dizaine de personnages, en commençant par le peintre lui-même (1), à gauche de la scène.

Velazquez se tient debout devant un grand tableau dont l'imposant châssis est partiellement visible à l'extrême gauche. Pinceau et palette en main, il regarde droit devant lui, en direction du spectateur. Au centre, à l'avant-plan, se tient l'infante Marguerite-Thérèse alors âgée de 5 ans (2), fille du roi d'Espagne Philippe IV et de sa seconde épouse et nièce, Marie-Anne d'Autriche. Elle porte une ample robe aux tons de nacre et de gris et est entourée de deux gouvernantes ou demoiselles d'honneur, les « *Meninas* » en portugais, d'où le titre de l'œuvre. Ce sont Isabel de Velasco (3), à droite, qui fait la révérence et María Agustina Sarmiento de Sotomayor (4), à gauche, agenouillée près de la princesse, elle lui tend un plateau en or avec un pot rouge posé dessus. A droite, s'adjoint un couple de nains : l'allemande Maria Barbola (5) et l'italien Nicolas Pertusato (6) en partie hors champ, qui essaye de réveiller de son pied un chien somnolant. Derrière eux se tiennent deux personnages dont l'un serait Marcela de Ulloa (7), la chaperonne de la princesse et l'autre un garde du

[138]. Ou entre 1956 et 1959 selon les versions.

corps (8). A l'arrière-plan à droite, dans un espace rectangulaire de vive clarté, apparaît la silhouette de José Nieto Velazquez (9), homonyme du peintre et chambellan de la reine. Il est représenté de profil et tenant d'une main un rideau, le genou fléchi et les deux pieds posés sur des marches distinctes ; sa posture rappelle celle du peintre. A gauche, accroché au mur, un miroir réfléchit les bustes du roi Philippe IV (10) et de son épouse l'archiduchesse Marie-Anne d'Autriche (11). Ce miroir est situé parmi des tableaux dont les figures sont à peine reconnaissables[139]. Il est le seul élément lumineux du fond sombre, mis à part l'espace dans lequel se trouve Nieto, et s'en détache ainsi par son éclat, la réflexion d'une lumière diffuse.

[139]. L'historien d'art Jonathan Brown identifie les deux tableaux accrochés dans la partie supérieure du mur du fond des *Ménines* comme des « copies de *Pallas et Arachnée* et du *Jugement de Midas* exécutées d'après Rubens par Juan Bautista del Mazo » (*Images et idées dans la peinture espagnole du XVII*^{ème} *siècle*, Paris, Gérard Montfort éditeur, 1993, p. 128.)



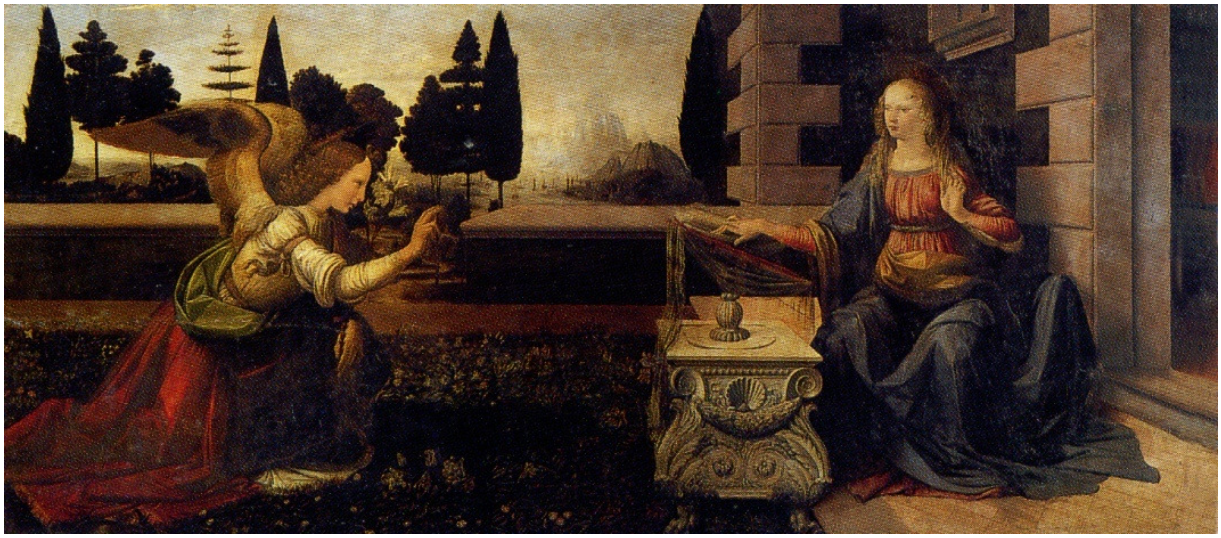
Ill. n° II-7. *Lignes de construction de l'œuvre et numérotation des personnages*.

1.2. Analyse plastique

D'un point de vue plastique, le tableau est composé selon une succession de plans : un premier plan est composé par l'énorme châssis à gauche, par le nain et par le chien qu'il caresse à droite. Un deuxième embrasse l'infante, ses deux demoiselles d'honneur et la naine. Un troisième compose avec le seul Velazquez. Un quatrième inclut la chaperonne et le garde du corps, tandis que le dernier, celui du mur est animé parle miroir, les tableaux qui y sont accrochés ainsi que par l'embrassure de la porte porte où se montre Nieto.

L'illusion de profondeur est rendue par la superposition de ces plans ainsi que par l'utilisation d'une perspective monofocale reposant sur la croisée de plusieurs lignes : l'une d'elle relie les deux éléments à base circulaire situés au plafond, une autre représente la jonction du plafond et du mur de droite et deux autres passent sur les bordures supérieures et inférieures des tableaux ornant le mur de droite. Ces lignes de fuite se croisent en un point situé dans la porte lumineuse du fond, au niveau du bras levé de Nieto. Ce point détermine la hauteur à laquelle se trouve la ligne d'horizon, c'est-à-dire au niveau du regard du roi dans le miroir.

Le jeu de lumière contribue aussi à donner une illusion de profondeur en mettant davantage en valeur les personnages de l'avant-plan. Une des sources de lumière vient de la fenêtre située à l'extrême droite, dont on ne voit que le renforcement éclairé, et l'autre de la porte du fond. Si le deuxième apport de lumière reste circonscrit sur lui-même en éclairant juste la zone d'où elle provient, celle qui vient de la fenêtre éclaire le devant de la scène : la chevelure blonde et la joue de la naine, la joue et une partie de la robe de la demoiselle d'honneur de droite ainsi que le visage et la quasi-totalité de la robe de la demoiselle d'honneur de gauche. En revanche, elle laisse presque dans l'ombre la chaperonne et le garde du corps, et n'éclaire que très faiblement le visage de Velazquez. L'infante, quant à elle, se tient en pleine lumière. Elle occupe en apparence une position centrale dans la composition – horizontalement au centre – tandis que son regard se situe sur le premier tiers de la hauteur du tableau. Elle est encore davantage mise en valeur du fait de la position et de l'attitude des deux demoiselles d'honneur de part et d'autre. Celle de gauche est à genoux et regarde l'infante de profil, les bras légèrement tendus vers elle. Son attitude rappelle celle de l'ange qui salue la vierge Marie dans *L'Annonciation* (1472 – 1475) de Léonard de Vinci (Ill. n° II-8). Celle de droite est tournée vers l'enfant, dans une position évoquant la révérence. Cela rappelle les deux séjours de Velazquez en Italie, en 1629-1630 et en 1649-1651.



Ill. n° II-8. Léonard de Vinci, *L'Annonciation*, 1472-1475. Huile sur bois, 98 x 216 cm.
Galleria degli Uffizi, Florence[140].

[140]. Anna-Carola Krausse, *Histoire de la peinture de la rennaissance à nos jours*, Paris, Librairie Gründ, 1995, p. 14.

Mais la lumière venant de cette fenêtre semble s'étaler même en dehors du cadre et faire tache d'huile vers l'avant de la scène.

A l'instar de l'Infante, le miroir lumineux du fond occupe dans le tableau une position à peu près centrale : le bord supérieur coïncide avec la médiane horizontale du tableau. C'est peut-être dans ce miroir, en réalité, que se trouve le centre de la composition ; ou est-ce peut-être à travers son reflet que l'on peut y accéder ? Pourtant, ce miroir demeure, tant par sa petite taille que par le fait qu'aucun des personnages ne le regarde, ignoré de tous ; la plupart des personnages regardent vers l'avant, soit vers le spectateur. Comment pouvons-nous interpréter cela ? D'autres éléments attirent notre attention : la présence de Velazquez dans l'œuvre, le tableau qu'il est en train de peindre et dont seul le revers est visible.

Tout cela s'avère particulièrement intéressant pour le niveau de l'analyse sémantique de l'œuvre.

Considéré comme un tableau énigmatique, *Les Ménines* a alimenté de nombreuses interprétations au cours de l'histoire de l'art. Celles-ci s'articulent autour du rôle du miroir au fond du tableau, de la place qu'occupent le couple royal et le spectateur et du contenu social de l'œuvre. Deux interprétations antagoniques retiennent notre attention : celle du philosophe Michel Foucault et celle de l'historien de l'art Daniel Arasse. Avant de passer en revue les diverses significations de l'œuvre, un décryptage de l'action est nécessaire car il constitue le premier degré d'interprétation.

1.3. Analyse sémantique

1.3.1. L'action dans *Les Ménines*

Halldor Soehner interprète l'action dans *Les Ménines* comme un instant d'une scène de Cour. Le scénario qu'il détailleet recueilli par l'historien d'art Jonathan Brown est le suivant :
L'infante Marguerite est venue à l'atelier de Velazquez accompagnée de ses serviteurs, voir le peintre à l'œuvre. A peine arrivée, elle demande à boire et María Agustina Sarmiento lui tend un pot remplit d'eau pour étancher sa soif. A l'instant même, le roi et la reine rentrent dans la pièce et leur image est réfléchie par le miroir du fond. Certains des personnages prennent conscience de la présence royale et interrompent leurs activités. Isabel de Velasco s'apprête à

faire la révérence tandis que Velazquez interrompt son travail, abaissant pinceau et palette. La princesse qui regardait le nain Nicolas Pertusato regarde maintenant du coin de l'œil dans la direction de ses parents. D'autres personnages n'ont pas encore remarqué l'apparition du couple royal. Marcela de Ulloa continue à parler avec le garde du corps tandis que le nain ne cesse de jouer avec le chien. L'idée de la présence royale dans la pièce est corroborée par celle du chambellan de la reine, dont le rôle consistait à ouvrir les portes du palais aux rois, pourvu d'une cape mais sans épée ni chapeau.

1.3.2. L'interprétation philosophique de Foucault

Dans le livre *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines* (1966), le philosophe français Michel Foucault consacre tout un chapitre à l'analyse extensive des *Ménines*. Cette analyse identifie le couple royal réfléchi par le miroir du fond comme le modèle de la grande toile qu'est en train de peindre Vélazquez dans la scène représentée. D'après Foucault, le couple se situe en dehors du cadre, à l'avant de la scène où se trouve le spectateur. En effet, c'est dans cette direction que regardent l'infante, Nieto, la naine, le garde du corps, la demoiselle d'honneur de droite, les figures du roi et de la reine réfléchies par le miroir et le peintre lui-même, là où la lumière semble s'intensifier. Pour parenthèse, Foucault remarque à ce propos que la lumière provenant de la fenêtre éclaire à la fois « la surface de la toile, avec le volume qu'elle représente (c'est-à-dire l'atelier du peintre, ou le salon dans lequel il a installé son chevalet), et en avant de cette surface le volume réel qu'occupe le spectateur (ou encore le site irréel du modèle) »[141]. Ceci peut expliquer la façon dont brille le miroir tout en renvoyant l'image du roi et de la reine (les modèles) et la lumière qui les éclaire.

Le fait d'identifier la place effective du couple royal nous permet de compléter la scène suggérée par le tableau et de mieux la comprendre. C'est au couple royal qu'est présentée l'infante Marguerite en robe de fête et pour lui que la demoiselle d'honneur de droite fait la révérence. Le roi et la reine se trouvent donc devant une scène qui les contemple mais qu'ils contemplent à leur tour en regardant en direction de la scène où se tient le peintre pour lequel ils posent (l'inversion de l'image réfléchie dans le miroir confirme ceci). « Le

[141]. Michel Foucault, *Les choses et les mots: une archéologie des sciences humaines*, Paris, Editions Gallimard, 1966, p. 21.

tableau en son entier regarde une scène pour qui il est une scène à son tour »[142], écrit Foucault. En accord avec Foucault, il est possible de déduire que le couple royal occupe non seulement la place du spectateur mais partage aussi son point de vue. En outre, ce que nous, spectateurs, voyons, c'est la scène telle qu'observée hors champ par le couple royal, absent de la pièce représenté sinon par ricochet grâce au miroir du fond. Ainsi, le centre de la composition de l'œuvre se trouve à l'extérieur de l'œuvre elle-même. De plus, la place du spectateur est aussi celle de Velazquez dans la réalité, c'est-à-dire lorsqu'il peint *Les Ménines*. Ainsi, se superposent trois points de vue : celui « du modèle au moment où il est peint, celui du spectateur qui contemple la scène, et celui du peintre au moment où il compose son tableau (non pas celui qui est représenté, mais celui qui est devant nous et dont nous parlons) »[143].

D'autres interprétations contredisent celle de Foucault. En 1960, l'architecte espagnol Ramiro de Moya avait conclu, à partir du tracé perspectif de la pièce, « que le miroir au mur du fond renvoyait l'image de ce que Velazquez était en train de peindre sur la grande toile, et non celles du roi et de la reine »[144]. L'historien de l'art Daniel Arasse contredit aussi Foucault mais en se basant sur des faits historiques.

1.3.3. La riposte historique d'Arasse

Daniel Arasse offre un point de vue radicalement, opposé à celui de Foucault. A l'appuide faits concrets, il affirme que le roi et la reine ne peuvent pas se réfléchir dans le miroir posant pour Velazquez et que ceux-ci ne peuvent pas être devant lui à l'avant du tableau, à la place du spectateur, au moment où se déroule la scène. Bien qu'il semble éprouver de l'admiration pour le côté séduisant et la qualité narrative du récit de Foucault, il le considère comme historiquement faux et se montre beaucoup plus critique quant à sa subjectivité : « Le texte de Foucault est charmant, brillant et intéressant, mais aussi arbitraire et dangereux »[145], écrit-il.

En effet, la prise en compte de deux faits soulignés par Arasse peut infirmer la description de Foucault. D'une part, un double portrait royal est inimaginable car le genre n'existait pas à

[142]. *Ibid*., p. 29.
[143]. *Ibid*., p. 30.
[144]. Jonathan Brown, *op. cit*., p. 115.
[145]. Daniel Arasse, *Histoire de peintures*, Paris, Editions Denoël, 2004, p. 157.

l'époque, et d'autre part « un modèle royal ne posait jamais longtemps devant le peintre. Le portrait était réalisé en l'absence du modèle, à partir d'esquisses préparatoires »[146].

L'analyse radiographique du tableau nous fournit plus d'éléments. Celle-ci nous révèle que le tableau des *Menines* qu'on connaît aujourd'hui est le résultat de deux tableaux superposés, donc de deux versions.

Dans la première version, le peintre n'y était pas représenté. A sa place se tenait un garçon tendant un bâton de commandement à l'infante Marguerite-Thérèse. Il s'agissait de toute évidence d'un tableau dynastique dont le thème était la famille royale. Commandé par le roi d'Espagne, le tableau célébrait la désignation de Marguerite comme héritière du trône par le roi en l'absence d'un héritier masculin. Le miroir situé au fond de la scène était déjà présent dans la version initiale mais ne pouvait aucunement refléter le roi et la reine en tant que modèles de Velazquez puisque ce dernier n'était pas encore représenté en train de les peindre. Il était là en tant que « présence auratique du roi et de la reine comme fondateurs de cette lignée dynastique »[147].

Puis, en 1657, quelque temps après la réalisation de cette première version, la reine a donné naissance à un garçon, Philippe Prosper, et l'œuvre a perdu toute sa signification. C'est la raison pour laquelle en 1659, à la demande du roi, Velazquez a transformé l'œuvre en se figurant lui-même en train de peindre le couple royal pour masquer le jeune garçon qui tendait le bâton de commandement à l'infante. Cette transformation est à l'origine de la deuxième version des *Ménines*, celle que nous connaissons aujourd'hui. Celle-ci est plus le fruit du sens de l'adaptation du peintre que de l'actualité qui entoura la création de l'œuvre. En ce sens, elle peut être lue comme une réflexion sur la position et la situation d'un peintre de cour au travail. « En s'ajoutant au tableau, [Velazquez] a fait une fiction courtisane selon laquelle, et c'est la deuxième version du tableau, il était en train de peindre le roi et la reine quand l'Infante est arrivée dans la pièce. Voilà l'anecdote que suggère le tableau »[148], écrit Arasse.

Cette anecdote finalement corrobore la lecture de Foucault, abstraction faite de l'histoire du tableau. Le reflet du couple royal comme modèle de Velazquez ne fait pas partie de la réalité à partir de laquelle avait été envisagée l'œuvre au départ mais de la fiction construite par le peintre pour la corriger, que la présence initiale du miroir a peut-être stimulé.

---

[146]. Daniel Arasse, *On n'y voit rien, descriptions*, Paris, Editions Denoël, 2000, p. 191-192.
[147]. Daniel Arasse, *Histoire de peintures*, *op. cit.*, p. 156-157.
[148]. *Ibid.*, p 157.

1.3.4. Autres interprétations

Le tableau-miroir

A en juger par les dimensions de la toile de gauche, similaires à celles du format monumental des *Ménines*, on pourrait envisager que l'œuvre sur laquelle travaille Velazquez dans le tableau n'est autre que celle qui est juste devant nous, c'est-à-dire *Les Ménines*, et non un double portrait royal.

En effet, il existe une anecdote qui appuie cette hypothèse, d'après laquelle Velazquez se serait servi d'un miroir pour peindre le tableau des *Ménines* autre que celui du fond. Velazquez peint donc le reflet de la scène qu'il voit à travers un miroir coïncidant avec le plan du tableau et c'est ce que nous, spectateurs, voyons aussi. La théorie du tableau-miroir serait alors validée par les indices suivants :

– Le regard des personnages

Contrairement à ce que pense Foucault, Nieto, la naine, le garde du corps, la demoiselle d'honneur de droite, les figures du roi et de la reine réfléchis par le miroir et le peintre regardent juste en face d'eux, leurs regards ne convergent pas – comme le prétend Foucault – en ce lieu unique qu'est la place du spectateur. Quant au chien, s'il a les yeux fermés – alors que, « dans les portraits officiels, les chiens de Velazquez ont toujours les yeux ouverts, même quand ils sont couchés »[149] – c'est parce qu'il n'a pas conscience de soi et donc son image lui est indifférente. La présence du chien ne serait donc pas anodine comme le pense Foucault qui ne le considère que comme « un objet à regarder »[150].

[149]. Daniel Arasse, *On n'y voit rien, descriptions*, *op. cit.*, p.187.
[150]. Michel Foucault, *op. cit.*, p. 29.

– La lumière

Traditionnellement, la lumière vient du côté gauche, or, dans le tableau elle vient de droite. En admettant que Velazquez ait peint ce tableau avec la médiation du miroir, il paraît donc logique que le sens de l'éclairage soit inversé.

– La présence de Velazquez dans le tableau

En se peignant sur la toile, Velazquez ne fait que signifier l'hypothèse selon laquelle il a peint par un miroir interposé. Si cette hypothèse est vraie, il paraît illogique que la scène puisse être vue à travers le regard du roi, car, par effet de réflexion obligé, il devrait être représenté aussi dans le tableau, parmi les personnages. Sa présence ainsi que celle de la reine à travers le reflet du miroir du fond n'est que symbolique. En les peignant, Velazquez ne fait qu'obéir à « l'obligation courtisane de les représenter »[151], et puis, c'est sa façon à lui de rendre hommage à celui qui « s'était montré à son égard un fidèle serviteur »[152].

Ainsi, la scène observée est celle qui est vue dans le miroir par les personnages de l'œuvre.

Par ce dispositif, Velazquez crée une peinture autonome, qui est le reflet d'elle même, qui existe par elle-même et ne dépend ni du roi, ni du spectateur pour exister. Seule prévaut la volonté de l'artiste, au-delà même des prérogatives du pouvoir royal dont l'œuvre pouvait être objet.

Une hiérarchie du pouvoir

Au XVII^{ème} siècle en Espagne, les peintres ne bénéficiaient que très rarement d'un statut social élevé. La peinture était considérée au même titre que l'artisanat, comme un art mécanique (manuel), par opposition aux arts dits libéraux (intellectuels).
Issu d'une famille appartenant à une petite noblesse de Séville, Vélazquez a essayé pendant des années de mettre en avant ses origines nobles et développe une carrière remarquable auprès de la Cour royale : peintre officiel du roi en 1623, *pintor de camara*[153] en 1628,

[151]. http://www.editions-ellipses.fr/PDF/4054_Extrait.pdf
[152]. *Ibid.*
[153]. Premier peintre de la cour.

commissaire de la collection de peinture du souverain en 1640, maître des appartements du Palais Royal en 1652.
Lorsqu'il commence à peindre *Les Ménines* en 1656, il est au service du roi Philippe IV depuis trente trois ans.

La hiérarchie sociale de l'époque est suggérée par le dispositif plastique de l'œuvre : les membres de la cour se situent près du centre, éclairés par un aura lumineuse, alors que le peintre est relégué à une place moins favorable, dans l'ombre, en retrait par rapport au trio central composé par l'infante et ses deux demoiselles d'honneur, et excentré vers le bord gauche du cadre.
En accord avec l'analyse de Foucault, force est de constater que lorsque le spectateur se place devant le tableau, il observe, en se substituant au regard du roi, la scène dans laquelle Velazquez est en train de peindre une toile. Autrement dit, Velazquez peint sous le regard du roi, il peint sous ses ordres, ou comme le dira le Herman Braun-Vega, « sa main obéissant au roi »[154]. Le fait que la ligne d'horizon passe au même niveau que le regard du roi réfléchi dans le miroir souligne cela.

De surcroît, il est possible qu'en se représentant à l'œuvre dans le tableau, parmi la noblesse, au même niveau que le couple royal (reflété par le miroir), Vélazquez ait voulu revendiquer une reconnaissance sociale et pour lui et pour l'artiste et, ce faisant, la considération de la peinture en tant qu'art libéral : la noblesse de la peinture et de son créateur. En effet, il semblerait que le peintre ait tenu à se représenter dans le même espace que le roi et la reine, « mais l'étiquette lui interdisait de les figurer à ses côtés »[155]. Le problème fut résolu par leur représentation indirecte par la médiation du reflet dans le miroir, procédé employé précédemment par le peintre flamand Jan Van Eyck dans *Les époux Arnolfini* (1434). L'œuvre se trouvait dans le Palais Royal à l'époque où Velazquez peint *Les Ménines*. Mais sans aucun doute, un des meilleurs arguments en faveur de la noblesse du peintre est l'amitié et la protection dont il jouissait auprès de son souverain. Jonathan Brown voit dans la clé qui pend à la ceinture de Velazquez, symbole de sa fonction de maître des appartements du palais qui lui avait été attribuée par le roi-même, et dont on ne voit aujourd'hui plus que les deux anneaux supérieurs, « le signe de la relation exceptionnelle qui

[154]. Herman Braun-Vega, *Braun-Vega : exposition, Paris, Maison de l'Amérique latine, 24 mai-24 juillet 2002 et Centro cultural de la Pontificia universidad católica del Perú, septembre-novembre 2002*, Paris, Editions d'art Somogy, 2002, p. 43.
[155]. Jonathan Brown, *op. cit*., p. 127.

l'unissait au monarque »[156]. D'après des faits rapportés par Daniel Arasse, en 1659, année où la toile a été reprise, Velazquez a accédé, grâce à ses efforts et peut-être aussi grâce à l'amitié que lui vouait le roi, au titre de Chevalier de l'ordre de Santiago, rang reconnaissable à une croix brodée sur les habits des chevaliers – il arbore cette croix sur la poitrine dans l'autoportrait – et qui exclut les membres dont le travail est lié aux arts mécaniques et au commerce.

> « En s'introduisant dans le tableau, Velazquez célèbre sa propre gloire, celle d'un peintre décoré de l'ordre de Santiago et autorisé à se représenter à côté d'une altesse royale (Goya le fera plus modestement au siècle suivant). Il célèbre aussi la gloire de la peinture : à travers son plus grand représentant, Velazquez lui-même, c'est à l'art de peindre qu'est reconnu, finalement, le prestige d'un art 'libéral' et non 'mécanique' »[157].

D'ailleurs, afin de mettre en avant l'aspect mental de la Peinture, Velazquez ne se représente pas en train de peindre proprement dit sinon de réfléchir à ce qu'il va peindre, prenant une certaine distance par rapport à toile – rappelons la phrase qui introduit le texte de Foucault : « Le peintre est légèrement en retrait du tableau »[158] – le regard porté vers l'horizon.

« Il se représente avant le 'grattement de la plume' (sa main droite qui tient le pinceau est en suspens), en train d' 'imaginer, inventer, donner corps à une idée' »[159], écrit Braun-Vega.

« Dans *Les Ménines*, son attitude est explicite : prenant distance par rapport à sa toile, il fait une pause dans son activité manuelle mais travaille 'en esprit' et prépare mentalement ce que la main va peindre »[160], explique Arasse.

Les aspirations de Velazquez ont été motivées, en particulier, par l'octroi du titre de chevalier à son confrère et ami, le peintre flamand, Peter Paul Rubens, en 1631. Selon Brown, les tableaux accrochés sur les murs de la pièce dans *Les Ménines*, essentiellement des copies de Mazo d'après Rubens, auraient pour fonction « d'évoquer un précédent de taille, et de rendre

156. *Ibid*., p. 122.
157. Daniel Arasse, *On n'y voit rien, descriptions*, *op. cit*., p. 211.
158. Michel Foucault, *op. cit*., p. 19.
159. Herman Braun-Vega, *op. cit.*, p. 43.
160. Daniel Arasse, *On n'y voit rien, descriptions*, *op. cit.*, p. 212.

hommage à un homme dont la vie, mais non, curieusement, l'art, exerça une telle influence sur Velazquez »[161].

La représentation de la peinture par la peinture

Au-delà de toute interprétation, il est possible de voir dans ce chef-d'œuvre la représentation de la peinture par la peinture. La toile montre Velazquez en train de peindre et cela est magistralement mis en scène par les moyens picturaux que sont jeux de lumières, composition et perspective.

1.4. Une influence permanente

Icône de l'histoire de l'histoire de l'art, *Les Ménines* a inspiré à partir du XVII^{ème} siècle, de nombreux peintres. En 1800, Francisco Goya s'en inspire pour sa toile *Charles IV d'Espagne et sa famille* (Ill. n° II-9). Comme dans le chef-d'œuvre de Velazquez, le peintre est représenté à gauche, caché derrière les personnages, en train de travailler à une énorme toile dont seul le châssis est visible. En 1957, Picasso peint quarante-quatre variations sur le thème des *Ménines*. Un grand nombre d'entre elles ont été présentées au Grand Palais lors de l'exposition *Picasso et les Maîtres* qui a eu lieu d'octobre 2008 à février 2009. En 1968, motivé par la prouesse du peintre andalou et par la contemplation de ces œuvres dans le Musée Picasso de Barcelone, alors récemment inauguré, le peintre péruvien exilé depuis plusieurs décennies à Paris, Herman Braun-Vega, défie le maître en réalisant une soixantaine de tableaux à partir des *Ménines* en deux mois et demi.

[161]. Jonathan Brown, *op. cit.*, p. 132.

Ill. n° II-9. Francisco de Goya, *La famille de Charles IV*, 1800. Huile sur toile, 280 x 336 cm. Musée du Prado, Madrid[162].

[162]. http://meticebeta.univ-montp3.fr/lexique/content/view/633/36/

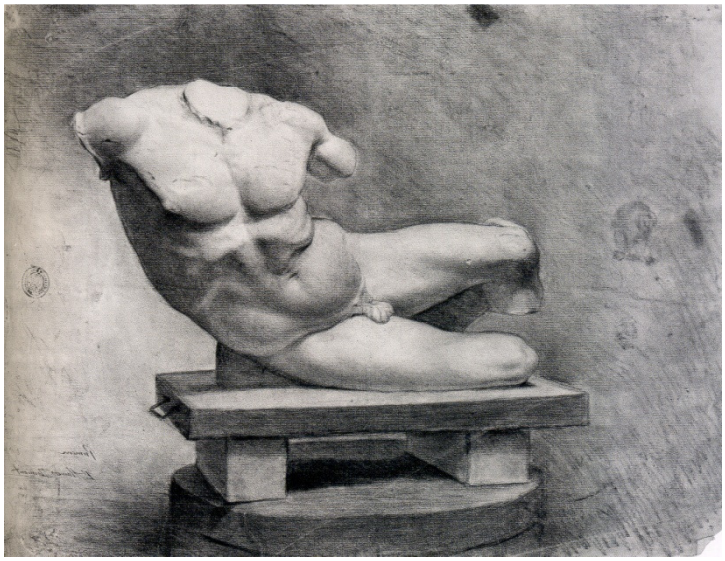
2 L'appropriation du chef-d'œuvre par Picasso

« Supposons que l'on veuille copier Les Ménines *purement et simplement, il arriverait un moment, si c'était moi qui entreprenais ce travail, où je me dirais : qu'est ce que cela donnerait si je mettais ce personnage-là un peu plus à droite ou un peu plus à gauche ? Et j'essaierais de le faire, à ma manière, sans plus me préoccuper de Vélasquez. Cette tentative m'amènerait certainement à modifier la lumière ou à la disposer autrement, du fait que j'aurais changé un personnage de place. Ainsi, peu à peu, j'arriverais à faire un tableau* Les Ménines *qui, pour un peintre spécialiste de la copie, serait détestable ; ce ne seraient pas les* Ménine*s telles qu'elles apparaissent pour lui sur la toile de Vélasquez ; ce seraient mes* Ménines*… »*

— Pablo Picasso.[163]

Tout au long de sa vie, Picasso a entretenu un dialogue fécond avec les grands maîtres occidentaux, s'inspirant de leur peinture. Maître dans l'art de l'appropriation et de la réinterprétation d'œuvres, il fera de ce dialogue un élément moteur de sa création.
Dans la dernière partie de sa vie, il décide d'affirmer cet héritage des maîtres à travers des séries consécutives de peintures réalisées à partir de leurs œuvres. Parmi les maîtres élus, se trouve un seul Espagnol : Velazquez. Parmi ses chefs-d'œuvre, Picasso jette son dévolu sur le plus emblématique : *Les Ménines*.

[163]. Jaime Sabartes, *Picasso, Les Ménines et la vie*, traduit de l'espagnol par Alfred Rosset. Paris, Editions Cercle d'art, 1958, p. 5.



Ill. n° II-10. Pablo Picasso, *Etude académique d'un plâtre d'après l'antique* (fragment d'homme allongé, fronton ouest du Parthénon), 1895. Fusain, crayon Conté et crayon graphite sur papier, 47,4 x 61 cm. Musée Picasso, Barcelone[164].

Ill. n° II-11. Pablo Picasso, *Etudeacadémique d'un plâtre d'après l'antique* (Faune au chevreau), 1895-1896. Fusain sur papier, 47,5 x 63 cm. Musée Picasso, Barcelone[165].

[164]. *Picasso et les maîtres*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2008, p. 129.

2.1. Picasso et la tradition européenne

« Tous ces artistes m'appartiennent. »

— Pablo Picasso

Dès son plus jeune âge, Picasso s'intéresse à la peinture des maîtres et montre un talent inné pour le dessin comme le montrent certaines reproductions de ses études académiques. Dans le catalogue de l'exposition *Picasso et les Maîtres*, citée plus haut, Anne Baldessari, directrice du Musée national Picasso et commissaire de l'exposition, a mis en lumière cet aspect de la personnalité du peintre. Certains points biographiques méritent d'être mentionnés.

Ainsi, son père, José Ruiz Blasco, était peintre de fleurs et d'animaux, professeur de dessin à l'Ecole des Arts et Métiers et conservateur du musée municipal de Malaga. Aussi, le jeune Picasso a-t-il eu pour habitude de l'accompagner à l'atelier du musée où il restaurait les œuvres de la collection et peignait ses propres toiles, et de l'assister dans la réalisation de ces dernières, « baignant dans la vie fantomatique des œuvres, entre passé et présent, peinture ancienne et peinture en train de se faire »[166].

En 1893-1894, il rédige un petit journal *Azul y Blanco*, sur le modèle de la revue littéraire et artistique *Blanco y Negro* dont les reproductions photographiques d'œuvres vont lui permettre de découvrir les toiles de peintres tels que Greco, Zurbaran, Velazquez, Ribera, Murillo et Morales. Elles deviendront une source d'inspiration pour ses premières œuvres comme l'attestent les affinités stylistiques entre les unes et les autres.

En 1892, à peine âgé de douze ans, il est admis dans une école d'art et amorce ainsi un cursus qu'il mènera à bien au terme de huit années de formation, enchaînant plusieurs écoles : Ecole des Beaux-Arts de La Corogne (1892-1899), Ecole des Beaux-Arts de la Lonja (1895-1896) et Académie de San Francisco à Madrid (1897-1898). Durant ces années d'études, il assimile les bases de la peinture académique (copies de plâtre d'après l'antique, compositions historiques ou religieuses) (Ill. n° II-10et Ill. n° II-11) mais leur préfère la tradition humaniste dont la poésie, la peinture et les maîtres retiennent son attention.

---

[165]. *Ibid.*, p.133.
[166]. Anne Baldessari, « La peinture de la peinture », *Picasso et les maîtres*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2008, p. 21-35, p. 21.

Ill. n° II-12. Pablo Picasso*, Science et charité*, 1897. Huile sur toile, 149 x 249,5 cm. Musée Picasso, Barcelone[167].

[167]. José Maria Faerna, *Picasso, obras maestras*, Barcelona, Ediciones Poligrafia, 2006, p. 19.

En 1897, il peint *Science et charité* (Ill. n° II-12), toile académique qui lui vaut une mention honorifique à l'exposition des Beaux-arts de Madrid et une médaille d'or à l'exposition régionale de Malaga.

A continuer dans cette voie, Picasso aurait pu devenir un excellent peintre académique, mais son besoin de liberté formelle à l'égard de la peinture des maîtres et son irrésistible goût pour la subversion des conventions vont l'emporter sur sa qualité de dessinateur virtuose précoce. « Quand j'avais leur âge, je dessinais comme Raphaël, mais il m'a fallu toute une vie pour apprendre à dessiner comme un enfant »[168], expliquera le peintre plus tard.

> « C'est dans cette tension dialectique avec la tradition académique comme avec la peinture des maîtres que se bâtit la singulière posture de Picasso, à la fois brillant spécimen, médaillé dès l'âge de seize ans et acharné destructeur des formes établies. [...] Cette tension n'est pas, dans son cas, un simple reflet de l'époque en pleine mutation comme on peut l'observer pour tout artiste de sa génération, elle est un élément moteur qui deviendra constitutif de sa démarche picturale »[169], commente Anne Baldessari.

Ainsi, Picasso crée-t-il ses œuvres non pas à partir de l'art de ses prédécesseurs mais en se confrontant à ce dernier. Sa démarche rompt avec les procédés traditionnels de reproduction d'œuvres en vigueur dans les ateliers : copie, pastiche, citation. A celles-ci, il substitue l'appropriation d'œuvres au moyen d'une relecture ou d'une réinterprétation lui permettant de mettre en avant son propre langage plastique et de valoriser le nouveau par contraste avec le passé. Il a recours aux œuvres du patrimoine artistique pour les assimiler, les digérer et les reformuler selon ses propres lois, se livrant à toutes sortes d'expériences plastiques (déconstructions, reconstructions, enfantillage pictural). Il opère un véritable cannibalisme pictural à l'issue duquel il accomplit ce que Marie-Laure Bernadac, anciennement chargée du Musée Picasso, désignait comme les « meurtres des Pères »[170]. Une telle démarche a pour résultat des pièces d'une plasticité et d'une vitalité inégalables,

[168]. Roland Penrose, *Picasso*, Paris, Flammarion, 1982, p. 361.
[169]. Anne Baldessari, *op. cit.*, p. 22.
[170]. Marie-Laure Bernadac, « Picasso cannibale. Deconstruction-reconstruction des Maîtres », *Picasso et les maîtres*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2008, p. 37-51, p. 37.

supérieures ou tout au moins équivalentes à celles de leurs sources, dont la force comme la hardiesse se mesurent à l'aune de l'écart d'avec les maîtres.

Roland Penrose, auteur d'un livre qui a pour titre le nom du peintre, *Picasso* (1982), rapporte une anecdote significative du défi que Picasso s'est imposé vis-à-vis des maîtres. En 1946, suite à une donation de dix toiles au musée d'Art moderne par l'artiste, le directeur du Louvre, Georges Salles, organise un jour de fermeture, l'accrochage de ces œuvres dans le musée et l'invite à venir les voir accrochées à côté de celles des « maîtres », établissant de la sorte une confrontation.

> « Il arriva, très inquiet, et se trouva devant ses propres peintures disposées autour des murs de la salle où sont accrochées les grandes scènes classiques de mythologie et d'héroïsme peintes par David. Ces vastes toiles sont beaucoup plus grandes que celles de Picasso, qui elles-mêmes n'étaient certes pas petites, puisqu'il y avait parmi elles *L'Atelier de la modiste* de 1926, *La Muse* de 1935, *L'Aubade* de 1942 et plusieurs natures mortes importantes. Il y eut un silence gêné pendant qu'on comparait ces deux styles si différents, et puis Georges Salles fut le premier à parler pour déclarer avec conviction que les peintures de Picasso supportaient bien l'épreuve et pour proposer qu'on les transportât dans les salles espagnoles où on pourrait les voir à côté de Goya, Velazquez et Zurbaran. Cette fois-ci, Picasso fut encore plus inquiet pendant qu'on plaçait ses peintures à côté de l'œuvre de ses compatriotes, mais de nouveau 'elles tinrent le coup', grâce à la vigueur de leur exécution et à la réalité de la vie qu'elles renferment. Ayant retrouvé sa confiance, il répétait fébrilement : ' Vous voyez, c'est la même chose ! c'est la même chose !' »[171]

Cette anecdote laisse présager l'ultime et plus grand défi mené par l'artiste, à partir de 1954, lorsqu'il rend hommage aux maîtres dans sa série de variations à partir de Delacroix, Velazquez, Manet, David, Poussin, Rembrandt, Cranach ou Degas. Parmi les artistes que Picasso a choisis pour établir ce dialogue, un seul maître espagnol est concerné : Velazquez.

[171]. Roland Penrose, *op. cit.*, p. 465-466.

2.2. *Les Ménines* dans l'œuvre de Picasso

2.2.1. Picasso et *Les Ménines* : une rencontre

Chef-d'œuvre incontesté, *Les Ménines* est peut-être le tableau le plus énigmatique de toute l'histoire de la peinture. Ce n'est donc pas le fruit du hasard si Picasso, l'un des artistes les plus remarquable du XX^{ème} siècle, s'intéresse au plus important chef-d'œuvre de l'un des plus grands maîtres de la peinture occidentale, en son temps et au regard de toute l'histoire de l'art.

Picasso contemple *Les Ménines* pour la première fois lorsqu'il visite Madrid avec son père en 1895, à l'âge de quatorze ans, et pour la dernière fois à Genève en 1938, deux ans avant d'avoir été désigné directeur honoraire du Prado par le gouvernement de la jeune République espagnole. A ce moment là, les collections du musée avaient été évacuées et mises à l'abri des bombardements phalangistes[172], et elles étaient alors présentées dans la capitale suisse. Il est également très probable qu'il ait pu avoir accès à cette œuvre à plusieurs reprises lors sa formation à l'Académie de San Francisco à Madrid en 1897-1898.

Omniprésente dans la vie du peintre, *Les Ménines* ont hanté son imaginaire ainsi que sa peinture. Une étude de l'infante Marguerite Thérèse datée du 21 juillet 1957 (Ill. n° II-13), montre que Picasso s'intéresse déjà au sujet des *Ménines* un mois avant d'aborder véritablement sa série.

En 1957, lorsqu'il exécute les variations, il peint à partir de ses souvenirs de l'œuvre de Velazquez et à l'aide d'une grande photographie noir et blanc que lui avait procuré son ami de jeunesse et secrétaire particulier, Jaime Sabartes, auteur d'un ouvrage très complet sur la série des *Ménines*.

[172]. La Phalange est un parti espagnol d'inspiration fasciste pendant la guerre civile.

Ill. n° II-13. Pablo Picasso, *L'Infante Marie Marguerite*, 21 juillet 1957. Huile sur toile, 81 x 100 cm. Musée Picasso, Barcelone[173].

[173]. *Picasso et les maîtres*, *op. cit.*, p. 71.

2.2.2. Variations sur *Les Ménines*

Entre le 17 août et le 30 décembre 1957, Picasso s'enferme au second étage de la villa *La Californie*, à Cannes, jusque-là inoccupé sinon ayant uniquement servi de refuge à des pigeons apprivoisés, et réalise une série de toiles dont un certain nombre sont inspirées des *Ménines* de Velazquez. Cette œuvre est l'une des premières manifestations de la peinture en tant que chose mentale[174] et fut qualifiée par le peintre italien Luca Giordano de « théologie[175] de la peinture »[176], du fait que la théologie était considérée comme la plus haute branche de la connaissance et qu'il considérait le chef-d'œuvre comme le plus remarquable exemple de l'art de peindre[177]. Face au défi que cela représente, Picasso se permet les plus grandes libertés, s'appropriant entièrement du sujet au moyen d'analyses approfondies et réitérées, de décompositions et recompositions, au moyen d'un langage pictural dont il est le seul interprète. Il « s'incruste » dans l'œuvre et, comme dirait le critique d'art Michel Leiris, « fait comme chez lui ». « [Il aménage] l'endroit pour qu'il soit plus vivable, l' [accorde] avec [ses] habitudes et [ses] goûts […] et [ne se fait pas] faute de bousculer sa disposition chaque fois qu' [il] le juge nécessaire ou que le désir [lui] en vient. La scène d'intérieur qu'avait agencé Velazquez, c'est ainsi que Picasso s'y est accommodé, laissant sa vie comme son art s'y établir avec armes et bagages et ouvrant grandes les fenêtres pour changer contre un air plus salubre l'atmosphère de musée où le chef-d'œuvre s'étiolait »[178].

Quant au nombre de toiles, la version officielle[179] nous parvient de Jaime Sabartes qui a été par ailleurs à l'origine de la création du Musée Picasso de Barcelone en 1963, où elles seront désormais conservées, ce qui donne du crédit à son témoignage.

---

[174]. En référence à Léonard de Vinci qui parlait de la peinture comme « cosa mentale ».
[175]. Etude de la religion, des textes sacrés, des dogmes, etc.
[176]. Luca Giordano cité par Francisco Calvo Serraller dans *Picasso et les maîtres*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2008, p. 69.
[177]. «… y habiendo venido en estos tiempos Lucas Jordan, llegando a verla, preguntóle el señor Carlos Segundo, viéndole como atónito: Que os parece? Y dijo: Señor, ésta es la Teología de la Pintura: queriendo dar a entender que, así como la teología es la superior de las Ciencias, así aquel cuadro era lo superior de la Pintura. », Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y Escal Óptica*, Madrid, 1947, p. 921, cité dans Francisco Calvo Serraller, *Las Meninas de Velazquez*, Tf. Editores, Madrid, 1995, p. 9.
[178]. Michel Leiris, *Un génie sans piédestal*, Fourbis, Paris, 1992, p. 75.
[179]. Il existe une version alternative et peu fiable répandu sur internet et diffusées par des nombreux portails informatique dont *Le Portail de la peinture Wikipedia* selon laquelle « Picasso peint 58 toiles différentes sur le thème des Ménines » (http://fr.wikipedia.org/wiki/Les_M%C3%A9nines)

En 1958, à peine un an après la réalisation des variations sur les *Ménines*, Sabartes publie un livre nommé *Picasso, Les Ménines et la vie*[180]. Celui-ci contient des reproductions de toutes les œuvres créées par Picasso à La Californie pendant ses plus de quatre mois d'enfermement, dont neuf en format original. Marie-Laure Bernadac a notamment exploité cette source dans pour le catalogue de l'exposition *Picasso et les maîtres*. Tiré à cent exemplaires, l'ouvrage de Sabartes présente, dans l'ordre chronologique, les différentes œuvres exécutées par le peintre, cinquante-huit au total, dont quarante-quatre *Ménines*, neuf *Pigeons*, un *Piano*, trois paysages et un portrait de Jacqueline. *Le Piano* est considéré comme partie du cycle des *Ménines*, ce rapprochement sera détaillé ultérieurement.

Les œuvres de cette série ne peuvent être jugées plastiquement selon les mêmes critères d'autant plus que certaines sont plus abouties que d'autres. Il faut faire une distinction entre les études, les exercices de styles et les œuvres finies qui occupent une partie infime de l'ensemble. De même faut-il distinguer les vues d'ensemble des vues de détails. Sur les quarante-quatre pièces, seules sept sont des compositions d'ensemble tandis que neufs sont concentrées uniquement sur l'Infante.

Comme le remarque Marie-Laure Bernadac, « le terme de *variations* n'est pas un hazard »[181]. En effet, cette série est similaire aux variations d'un thème musical dans lequel l'artiste part d'un sujet préexistant pour en proposer plusieurs variantes toutes différentes les unes des autres, certains motifs essentiels reviennent comme celui de l'Infante.

Contrairement à ce qui pourrait être attendu, cette série n'entreprend pas une suite logique de dessins, croquis ou études analytiques convergeant vers des œuvres plus achevées comme ce fut le cas pour les variations à partir des *Femmes d'Alger* de Delacroix (1954-1955). L'œuvre la plus aboutie, ou tout au moins qui puisse être considérée comme finie, est curieusement la première.

2.2.3. Relecture picassienne des *Ménines* : mise en abîme.

[180]. Jaime Sabartes, *Picasso, Les Ménines et la vie*, traduit de l'espagnol par Alfred Rosset. Editions cercle d'art, Paris, 1958.
[181]. Marie-Laure Barnadac, *op.cit*., p. 37.

Ill. n° II-14. Pablo Picasso, *Les Ménines d'après Velazquez*, 17 août 1957. Huile sur toile. 194 x 260 cm. Musée Picasso, Barcelone[182].

[182]. *Picasso et les maîtres*, *op. cit.*, p. 222.

Dans la première variation du 17 août 1957 (Ill. n° II-14), la composition reprend quasiment celle des *Ménines* de Velazquez à quelques différences près. Le format, aussi monumental que celui du tableau de Velazquez (260 cm x 194 cm), est passé du format à la française – format rectangulaire dont la hauteur est supérieure à la largeur – au format à l'italienne – format rectangulaire dont la largeur est supérieure à la hauteur. Les personnages sont au complet, mais Picasso brouille les cartes. Ainsi, son basset Lump, l'une des seules présences autorisées à pénétrer son atelier improvisé de La Californie, se substitue au gros chien de l'œuvre originale. Les volets des appartements royaux, originalement fermés, sont maintenant ouverts, laissant entrer plus de lumière.

Toutefois, sans la moindre référence, pour qui ne connaîtrait pas dans le détail la prestation de Velazquez, les éléments convoqués ne pourraient pas être identifiés à première vue. C'est la représentation métonymique de ces éléments, c'est-à-dire à l'aide de signes distinctifs qui nous permettent de les reconnaître plus facilement – la moustache et la croix de l'ordre de Saint Jacques que porte le peintre, la chevelure et la jupe de l'infante, le plateau de la demoiselle d'honneur – qui rend possible la reconnaissance de la filiation picturale de l'image. Sans cela, le spectateur peu averti aurait beaucoup de difficultés à établir le rapport entre la toile de Picasso et sa source et la compréhension de l'œuvre serait entravée par l'aspect plastique fragmenté du tableau. Cet aspect constitue fondamentalement un apport du cubisme analytique dans lequel les artistes introduisirent chevilles de violon, boutons de tiroirs et clous dans leurs natures mortes afin de résoudre les problèmes de lisibilité des œuvres posés par les superpositions successives de plans, tout en essayant d'échapper à la dictature de la représentation traditionnelle ne privilégiant qu'un point de vue.

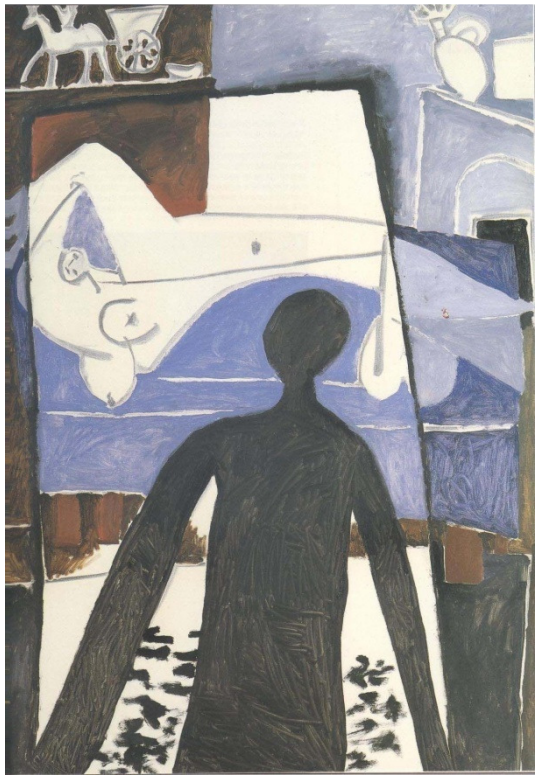
Sur le plan plastique, le peintre prend donc des licences énormes quant aux dimensions et à la façon de traiter les personnages. Dans cette version, l'artiste représenté conserve toujours sa place à gauche et à l'écart du centre. Toutefois, lui-même et son chevalet occupent un tiers de la largeur et quasiment toute la hauteur du tableau tandis que le couple royal, par contraste, semble encore plus petit que dans l'œuvre originale, réduit à un reflet minuscule et insignifiant.

Peinte dans la dernière période de la vie du peintre, cette œuvre peut être vue comme une synthèse de différentes explorations graphiques développées tout au long de sa carrière : réductions schématiques, représentations cubistes, figures en aplat, dessin enfantin. Ainsi,

l'artiste y est-il traité avec le même graphisme que le *Portrait d'un peintre d'après Greco* (1950) (Ill. n° II-16) ou que le personnage en tons bleus des *Demoiselles des bords de la Seine d'après Courbet* (1950) (Ill. n° II-18). Dans ces trois cas, les visages des personnages sont vus en même temps de face et de profil, et leurs vêtements réduits à un jeu de formes géométriques. L'Infante doit sa référence directe à une étude du 21 juillet 1957, réalisée par Picasso un mois auparavant. Cependant, nous retrouvons la même attitude graphique que dans quelques portraits du modèle français Marie-Thérèse Walter, qui fut la maîtresse du peintre dans les années 1920-1930, tels les *Buste de jeune fille* de 1926 (Ill. n° II-21) et *Tête de femme* de 1937 (Ill. n° II-20). Dans ces derniers, le visage des personnages est arrondi et le nez montré de face et de profil simultanément. Nieto, devenu ici une simple silhouette noire émanant de la lumière, rappelle étrangement le personnage de *L'Ombre* (1953) (Ill. n° II-15). Plus on avance vers la droite du tableau et plus les personnages se schématisent et perdent en densité figurative. Ainsi, le garde du corps, la chaperonne, le couple royal, les deux nains et le chien sont suggérés-ils par un tracé rapide et imprécis, dans un style proche du dessin d'enfants.

L'harmonie colorée chaude de l'œuvre originale a été remplacée par un travail de la couleur en grisaille qui n'est pas sans rappeler l'également monumentale *Guernica* (1937). Le traitement en valeurs (du blanc au gris) permet au peintre de se concentrer sur le rapport entre les figures. Tandis que la lumière, une des composantes essentielles de l'œuvre de Velazquez, est ici diffuse. Cela peut être expliqué par l'utilisation de la photographie noir et blanc procurée par Jaime Sabartes. Elément essentiel dans la démarche de Picasso, cette image en gamme de gris va apporter au peintre un certain nombre d'informations que son regard de plasticien saura exploiter : changement d'échelle, cadrage et recadrage, bichromie, aplatissement des volumes.

Au niveau sémantique, le changement le plus significatif réside dans la place qu'occupe l'artiste dans l'œuvre de Picasso. En retrait dans la toile de Velazquez, l'artiste est ici mis en valeur, ceci contraste avec la place minuscule occupée par le roi. En effet, la condition des artistes à l'époque de Picasso n'est plus la même qu'à celle de Velazquez. L'un crée en toute liberté en rupture avec les conventions établies, tandis que le second peint selon les *desiderata* de son souverain et les normes strictes qui régissent la peinture espagnole du XVII^{ème} siècle. A travers le choix du hors échelle qui consiste à exacerber la figure de l'artiste ainsi que par l'imposition de son style, Picasso met sa peinture, sa manière à lui, au premier plan.



Ill. n° II-15. Pablo Picasso, *L'Ombre*, 1953. Huile et fusain sur toile 129,5 x 96,5. Musée Picasso, Paris[183].

Ill. n° II-16. Pablo Picasso, *Portrait d'un peintre d'après le Greco*, 1950. Huile sur toile, 81x100, 5 cm. Collection particulière[184].

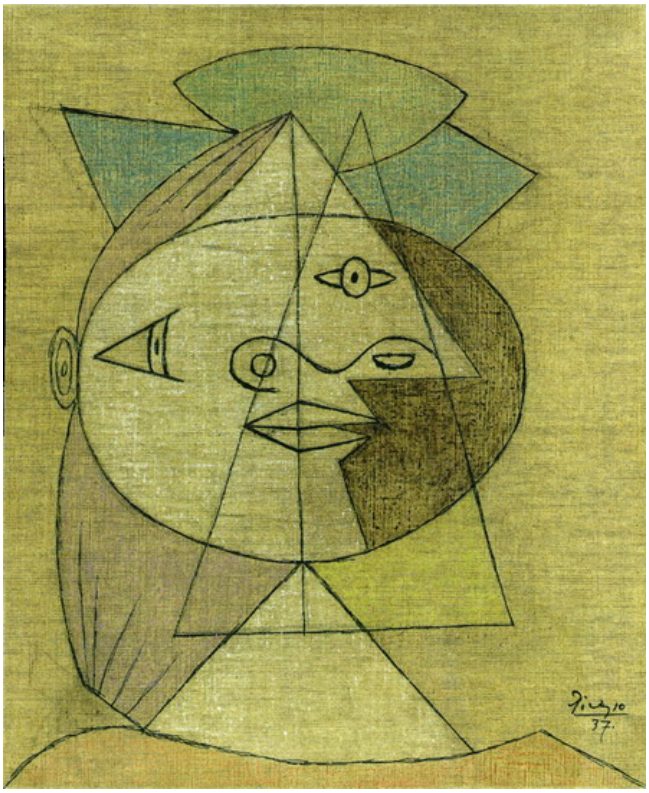
[183]. http://malcontenta.blog.lemonde.fr/files/2008/01/un-peintre-une-toile.1199966828.jpg
[184]. *Picasso et les maîtres*, *op. cit.*, p. 118.

Ill. n° II-17. Le Greco, *Portrait d'un artiste*,
vers 1600-1605. Huile sur toile, 50,5 x 75,5 cm.
Museo de Bellas Artes, Séville[185].

Ill. n° II-18. Pablo Picasso, *Les demoiselles de bord de Seine d'après Courbet*,
1950. Huile sur contreplaqué, 100,5 x 201 cm.
Kuntmuseum, Bâle[186].

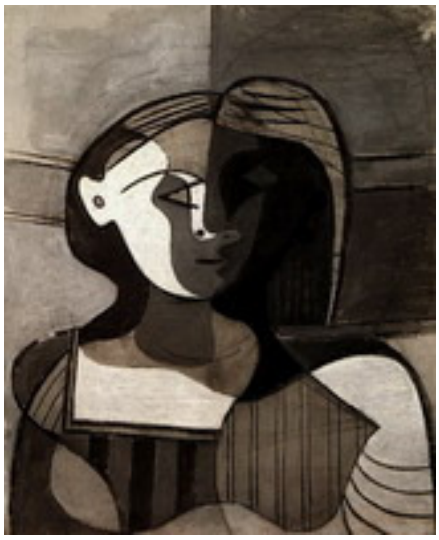
[185]. *Ibid*., p. 119.
[186]. *Ibid.*, p. 312.

Ill. n° II-19. Gustave Courbet, *Les demoiselles du bord de la Seine*, 1857. Huile sur toile, 174 x 200 cm. Musée du Petit Palais, Paris[187].



Ill. n° II-20.Pablo Picasso, *Tête de femme*, 1937[188].

[187]. *Ibid.*, p. 313.
[188]. http://www.pablo-ruiz-picasso.net/work-1474.php



Ill. n° II-21. Pablo Picasso, *Buste de jeune fille*, 1926[189].

[189]. http://www.berbec.com/rberbec/images/Picasso963works/Picasso%201920-29/Picasso%201926/Picasso%20Buste%20de%20jeune%20fille%20(Marie-Th%E9rese%20Walter).%201926.%208.jpg

Désormais, la peinture apparaît en tant que sujet de cette œuvre reléguant le thème de la famille royale au rang d'accessoire. De primat, le sujet devient secondaire mais son aura de chef-d'œuvre de l'art continue d'opérer puisqu'il se déplace sur la performance de Picasso et, réciproquement, Picasso réactive celle de Velazquez.

2.2.4. Le questionnement de la peinture par la peinture

Après cette première étude, Picasso fait intervenir progressivement les couleurs (rouge vif, jaune, bleu, vert), se concentre à plusieurs reprises sur le personnage de l'Infante qu'il meten vedette. Il s'intéresse notamment à sa robe claire qui, dans l'œuvre de Velazquez, est l'un des points les plus lumineux, même s'il est relégué au second plan par rapport à la vive lumière émanant de la porte du fond.

Le chef-d'œuvre procure au peintre un squelette graphique, une topographie à travers lesquels mener ses exercices de style, comme pour toute image qu'il décide de s'approprier. Les tableaux prennent alors et souvent l'allure de puzzles de par l'imbrication des plans rectangulaires et trapézoïdaux suggérant la profondeur et des personnages géométrisés.
Il en découle la motivation principale du peintre : s'interroger sur les moyens picturaux mis en œuvre par Velazquez (jeux de lumières, expression de la perspective et de l'espace dans lequel l'Infante est l'élément central) à travers les siens (appropriation et réinterprétation, déconstruction et reconstruction des formes), ce qui constitue un questionnement de la peinture par la peinture. En outre, ce questionnement a pour point de départ un tableau qui est en quelque sorte une représentation de la peinture par la peinture.

2.3. Conclusion

Par l'appropriation du grand chef-d'œuvre de Velazquez, appropriation qui a pour vocation d'absorber sa référence et de la faire disparaître sous sa propre écriture picturale, Picasso s'impose en tant qu'artiste et consolide sa place dans l'histoire de l'art, comme digne héritier des maîtres.

En 1968, juste après la mort de Sabartes, Picasso fera don de l'ensemble des variations d'après *Les Ménines* au Musée Picasso de Barcelone, en souvenir de son ami. Lorsque le

jeune Herman Braun-Vega se rend à Barcelone, la même année, et visite le musée, il ne peut qu'être ébloui par la contemplation de ces œuvres et assimiler la leçon du « maître » andalou.

Ill. n° II-22. Pablo Picasso, *L'Infante Marie Marguerite*, 14 septembre 1957. Huile sur toile, 81 x 100 cm. Musée Picasso, Barcelone[190].

Ill. n° II-23. Pablo Picasso, *Les Ménines d'après Velazquez*, 3 octobre 1957. Huile sur toile, 129 x 161 cm. Musée Picasso, Barcelone[191].

[190]. *Picasso et les maîtres*, *op. cit.*, p. 224.
[191]. *Ibid.* p. 227.

3 L'interpicturalité dans la lecture des *Ménines* par Braun-Vega

« Dans l'histoire occidentale de la peinture, il y a des chefs d'œuvres qui n'ont jamais perdu leur contemporanéité. Un de ceux-ci est Les Ménines. »

– Herman Braun-Vega.[192]

En mai 2003, l'écrivain chilien Roberto Gac publiait, dans la revue *Espacios Latinos*[193], un article intitulé « Braun-Vega, maître de l'interpicturalité ». Dans cet article, l'homme de Lettres définit l' « intérpicturalité » comme une « technique qui incorpore – d'une façon à la fois explicite et dialectique – des éléments empruntés aux œuvres des maîtres de l'art occidental et qui, par son essence même, est ouverte à toutes les cultures, tous les horizons, tous les métissages »[194]. En effet, s'il existe une notion qui définisse clairement l'œuvre du peintre péruvien Herman Braun-Vega, c'est sans aucun doute celle d' « interpicturalité », et, réciproquement, s'il existe un peintre dont l'œuvre incarne incontestablement la notion d' « interpicturalité », c'est bien Braun-Vega. Chacun de ses tableaux témoigne de « la présence effective d'une [œuvre] dans [une] autre »[195] en incorporant de façon syncrétique les thèmes et les manières d'autres artistes. C'est donc à partir de cette notion que le peintre péruvien a élaboré son style personnel.

Sa peinture cultive un métissage formel, en pratiquant l'inclusion de citations d'œuvres et de différentes formes de langage pictural, et culturel, de par l'association de nombreuses références culturelles, notamment propres à l'Espagne et à l'Amérique Latine.
En ce sens, et ce n'est pas une coïncidence, parmi les artistes les plus admirés de Braun-Vega, comptent trois grands maîtres espagnols : Velazquez, Goya et Picasso. Le premier et le dernier en particulier, vont exercer sur lui une influence indéniable. De Velazquez, il

---

192. Herman Braun-Vega cité dans Francisco José Villanueva Macias, « La realidad... es así. Estereotipos e implícitos culturales en la representación del extranjero en la clase de cultura de ELE » [document PDF]. *XVI Congreso Internacional de ASELE, La Competencia Pragmatica ola Enseñanza del español como Lengua Extranjera*. Asturias : Universidad de Oviedo, 2006 [consulté le 15 juin 2010]. Disponible sur web : http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/16/16_0668.pdf.
Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.
193. Espaces Latins
194. Roberto Gac, « Braun-Vega, maître de l'interpicturalité », *Espaces Latinos*, n°203-204, décembre 2003, p. 1-12., p. 2.
195. En référence à la définition d'« intertextualité » donnée par Gérard Genette (*Palimpsestes, la littérature au second degré*, Editions du Seuil, 1982, Paris, p.8.)

apprend« l'élégance de la clarté »[196] dans la maîtrise du dessin et de la lumière, et de Picasso « les possibilités du métissage formel en tout genre »[197].[198]

Ce n'est pas non plus une coïncidence si nous découvrons que l'une des œuvres clés qui l'a lancé en tant qu'artiste et a déterminé sa démarche plastique, est à la croisée des productions des deux maîtres andalous : les variations sur *Les Ménines* de Velazquez par Picasso.

Toutefois, avant d'évaluer l'importance de cette dernière, sur la sienne, il convient de remonter à son enfance, au sein d'une famille multiculturelle ainsi qu'à ses débuts dans le domaine de l'art, et de s'intéresser à ses premiers contacts avec l'art des maîtres antérieurs pour comprendre comment tout cela s'insère dans un processus au terme duquel s'est construit son style.

3.1. Enfance et débuts dans la peinture

« Depuis ma plus tendre enfance, j'ai été confronté à un questionnement autour de mes origines qui peu à peu a trouvé son expression dans mon œuvre, faisant partie intégrante de ma vitalité. Mes réactions, parfois rapides et violentes, proviennent de la sensation que j'ai toujours eue d'être 'entre deux chaises'[199]*. »*

— Herman Braun-Vega.[200]

Né d'un père juif austro-hongrois et d'une mère métisse indo-espagnole, originaire de l'Amazonie péruvienne, Herman Braun-Vega semble naturellement enclin au métissage pictural. Son intérêt pour l'Europe et les chefs-d'œuvre occidentaux s'est manifesté de façon tout aussi naturelle. Dès son plus jeune âge, il est en contact avec la peinture occidentale grâce

[196]. Herman Braun-Vega, *Braun-Vega : exposition, Paris, Maison de l'Amérique latine, 24 mai-24 juillet 2002 et Centro cultural de la Pontificia universidad católica del Perú, septembre-novembre 2002*, Paris, Editions d'art Somogy, 2002, p. 59.
[197]. *Ibid*.
[198]. Lors de ses interviews, il ira jusqu'à adopter le premier comme maître et revendiquer la filiation avec le dernier : « Picasso est mon père ; il m'a fait comme je suis. Velazquez est mon maître, il m'a formé comme peintre » (*Ibid*., p. 65.)
[199]. Expression traduite par Benoît Dauge de l'espagnol « entre dos lugares » (littéralement, « entre deux lieux »). Elle décrit le sentiment éprouvé par Braun Vega de se trouver constamment divisé entre deux endroits différents à cause de sa double appartenance culturelle européenne et latino-américaine.
[200]. Herman Braun-Vega, *op. cit*., p. 167.

aux dizaines de reproductions d'art qui décoraient les murs de la maison parentale familiale. Rapportée par Roberto Gac, une anecdote de son enfance décrit l'ambiance dans laquelle évoluait le petit Herman :

> « L'un des sujets de conversation habituels à la maison concernait Europe, si lointaine que le petit Herman l'associait … à Lima, la capitale distante de 12 kilomètres, mais dont le trajet en tramway qui l'amenait du port au centre ville lui semblait aussi fabuleux qu'interminable. »[201]

En 1950, âgé de seize ans, il intègre l'Ecole des Beaux-arts de Lima, où il passe un an et demi. Au cours de cette période, il s'intéresse à l'œuvre de Cézanne dont il ne connaît que des reproductions, aucun musée péruvien ne conservant les œuvres des grands maîtres occidentaux.

En 1951, il voyage en France et s'installe à Paris. Là, il visite les musées et contemple les innombrables œuvres originales des maîtres vénérés. Il fréquente le milieu artistique et littéraire dont font partie le poète Jean Sénac et le peintre abstrait Louis Nallard. Il aborde alors une carrière de peintre autodidacte.

Un an plus tard, à la naissance son fils Eric en 1952, il décide de chercher un métier qui puisse lui permettre de mieux assumer son rôle de père. Ainsi, suit-il une formation de designer dans l'atelier du décorateur Jean Royère et, trois ans plus tard, retourne à Lima pour ouvrir sa propre agence. Pris par ses nouvelles fonctions, il n'a guère de temps à consacrer à la peinture qu'il abandonne provisoirement pendant huit années de rang. Cette interruption et son éloignement de l'Europe, lui font comprendre que sa vocation est d'être peintre.

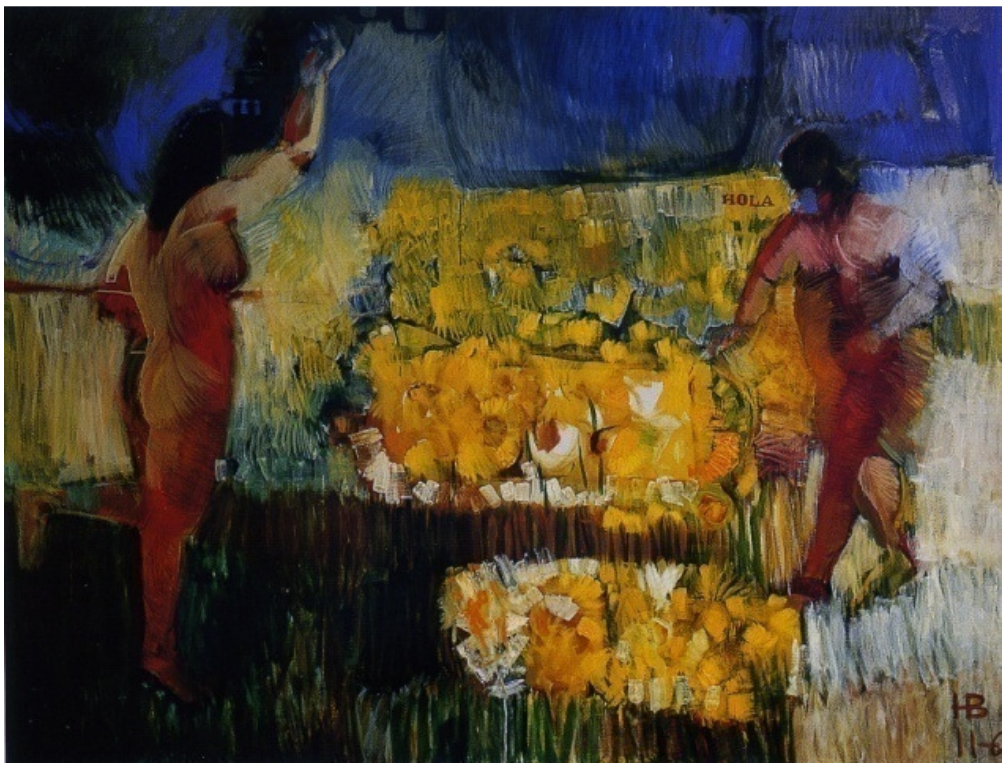
En 1963, il repart en Europe et se remet à peindre. La même année, il découvre fortuitement que la rapidité de séchage de l'acrylique, peinture dont la commercialisation et utilisation dans le domaine de l'art esttoute récente[202], s'adapte mieux à son rythme de travail. Avec le temps, cette technique deviendra la préférée de l'artiste.

---

[201]. Roberto Gac, *op. cit.*, p. 1.

[202]. Les peintures acryliques sont constituées par des pigments colorés liés dans une dispersion de particules extrêmement fines de résine acrylique émulsionnée dans l'eau, la résine étant le liant et l'eau le diluant. Elles ont l'avantage de sécher rapidement et devenir imperméables après le séchage. Initialement, les peintures à base de résine acrylique ont été utilisées dans le bâtiment et l'industrie. Dans le domaine de l'art, elles ont été d'abord commercialisées aux Etats-Unis, à partir de 1958, et en Europe, quelques années plus tard et mise au point grâce à l'impulsion des peintres muralistes mexicains. Dans *L'art et la révolution*, le peintre mexicain David Alfaro Siqueiros raconte la découverte d'une peinture dont « les pigments dissous dans l'eau pure provoquaient une

Ill. n° II-24. Herman Braun-Vega, *Desde la huaca Juliana,*1951. Huile sur toile, 0,50 x 0,70m Collection particulière[203].



Ill. n° II-25. Herman Braun-Vega, *Encuentro en el campo*, 1965.Huile sur toile, 1,58 x 2,10 m[204].

cristallisation suffisante et c'est cela qui fixe la couleur sur la couche en question » (Paris, Editions sociales, 1973, p. 135.)

[203]. *Braun-Vega : exposition, Paris, Maison de l'Amérique latine, 24 mai-24 juillet 2002 et Centro cultural de la Pontificia universidad católica del Perú, septembre-novembre 2002*, Paris, Editions d'art Somogy, 2002, p. 171.

[204]. *Ibid.,* p. 177.

Durant les années qui suivent, il développe une peinture gestuelle, influencée par celle de Cézanne et des impressionnistes.

3.2. Peinture gestuelle et remise en question

Les considérations générales sur Herman Braun-Vega recoupent l'avis de l'écrivain péruvien Julio Ramon Ribeyro selon lequel le peintre « utilise le répertoire iconographique de la peinture occidentale comme facteur de production de sa propre peinture [auquel] il ajoute des images du monde contemporain, créant ainsi une figuration incongrue, par le télescopage de personnages ou d'objets de différentes époques, origines et cultures »[205].
Cette description éclaire avec justesse la part de la production du peintre la plus connue du public, celle qu'il élabore approximativement à partir des années soixante-dix. Mais elle exclut les œuvres du début de sa carrière et passe sous silence les processus et les moments d'incertitudes qui ont fini par générer un style propre. En fait, jusqu'au début des années soixante, sa peinture était plus gestuelle et confidentielle et ne présentait pas d'emprunts ou de citations d'autres œuvres. Dans *Desde la Huaca Juliana* (*Depuis la Huaca*[206] *Juliana*, 1951) (Ill. n° II-24) ou dans *Encuentro en el campo* (*Rencontre à la campagne*, 1965) (Ill. n° II-25) par exemple, nous ne retrouvons pas le dessin assuré et l'harmonie colorée des tableaux postérieurs. C'est par juxtaposition de touches colorées que le peintre suggère les formes à peine reconnaissables de femmes nues et de paysage indécis. Ces œuvres sont redevables de l'impressionisme cézanien plus que de l'académisme de Velazquez. Bien que les dimensions soient aussi imposantes que celles de ses œuvres les plus célèbres, il n'y a ici aucune référence directe ou explicite aux pièces maîtresses de l'art occidental. Quant au matériel utilisé, l'artiste a recours à la peinture à l'huile car il n'a pas encore expérimenté les avantages de l'acrylique. Le constat est évident : ces œuvres ne ressemblent pas à celles qui définissent le peintre et ont fait son succès. A tel point que certains pourraient croire que ce n'est pas la même main qui les a faites. Que s'est-il produit pour que le peintre abandonne progressivement cette gestualité au profit d'une technique plus dépouillée et d'une peinture de la référence explicite ?

[205].Julio Ramon Ribeyro, *Herman Braun-Vega : septiembre/diciembre 1992*, Madrid, Antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo, Minsterio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1992, p. 76. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.
[206]. Vestige archéologique précolombien.

Vers les années 1967-1968, Braun-Vega traverse une phase de crise au cours de laquelle il remet en question sa façon de peindre. Il considère alors sa peinture comme hermétique, inaccessible au grand public et déclare lors d'une interview : « Je remarquais que les gens 'passaient' simplement devant mes tableaux avec une certaine irritation ou indifférence […] Mon angoisse est que l'on ne regarde pas le tableau, car un tableau n'existe que lorsqu'on le regarde.»[207]

A partir de là, s'impose un besoin de clarté formelle et conceptuelle qui l'oriente vers une recherche de perfection technique, décelable dans ses portraits.

C'est dans cette même période que la découverte d'une œuvre clé – les variations à partir des *Ménines* de Picasso – va changer définitivement sa vision de l'art et modifier sa démarche plastique. Elle lui fait prendre conscience des possibilités de renouveau esthétique du recours au passé pictural.

3.3. Braun Vega revisite *Les Ménines* revisitée par Picasso

En 1968, Braun-Vega se rend au Musée Picasso de Barcelone, inauguré seulement cinq ans auparavant, il en ressort très impressionné par la série de tableaux que Picasso avait faite sur le thème des *Ménines* de Vélasquez. « Pour moi, ça été un choc énorme de voir cela parce que j'ai vu ce qu'on pouvait faire avec l'iconographie du passé lorsqu'on la ramène à une actualité visuelle »[208], déclare-t-il. La contemplation de ces œuvres a sur sa propre œuvre un effet de détonateur.

Elle lui montre, pour le long terme, la voie par laquelle il pourra aborder un tournant dans son art, direction qui marquera toute sa carrière. En ce sens, ce n'est pas tant le travail de déconstruction de Picasso qui mobilise le plus le jeune peintre que sa capacité à faire sien le travail des autres : « Faire mienne l'œuvre d'autrui, c'est la grande leçon que m'a donnée Picasso »[209], déclare-t-il, et il fera de cette devise son cheval de bataille.

[207]. Herman Braun-Vega, *op.cit.*, p. 49-59.
[208]. Herman Braun-Vega, *Interview à Herman Braun-Vega – le 21 septembre 2007* (voire annexe 2 p. 410)
[209]. Herman Braun-Vega, *Braun-Vega : exposition, Paris, Maison de l'Amérique latine, 24 mai-24 juillet 2002 et Centro cultural de la Pontificia universidad católica del Perú, septembre-novembre 2002*, *op.cit.*, p. 59.

Ill. n° II-26. Herman Braun Vega, *Etudes d'après Ingres*, 1972. Crayon sur papier, 0,21 x 0,25cm[210].

[210]. *Ibid*., p. 179.

Or, si Picasso s'approprie de l'œuvre d'autrui par l'imposition de son style, c'est du style et des images mêmes d'autrui que va se saisir le Péruvien. Pour ce faire, Braun-Vega va se consacrer à l'observation et à l'apprentissage les plus stricts des manières et des travaux des artistes qu'il admire.

Dans les années soixante-dix, par exemple, il étudie les dessins d'Ingres au Louvre et les gravures de Rembrandt conservées au Rijksmuseum (Ill. n° II-26), afin de se soumettre à un « lavage de cerveau », de ne pas dessiner à sa manière, mais pour rentrer dans la peau de ces artistes, s'approprier de leur façon de faire. Avec cette démarche, il va pouvoir atteindre à la nécessaire clarté formelle et conceptuelle qu'il ambitionne. Ainsi la contemplation des variations à partir des *Ménines* de Picasso lui procure-t-elle, indirectement, le moyen de surmonter sa crise.

A court terme, il le dote d'une force créatrice phénoménale qui va lui permettre de mener à terme soixante-trois tableaux sur le thème des *Ménines*[211] en deux mois et demi, alors que Picasso n'en a fait que quarante-quatre en quatre mois, aiguillé par l' « envie terrible de tuer » celui qu'il considérait comme un « père »[212] : « On doit tuer le père au moins une fois dans sa vie »[213], commente le peintre péruvien. Il semble que ce changement de cap lui a été bénéfique puisqu'il a suscité un réel intérêt pour son travail ; il lui a permis d'exposer en Europe comme aux Etats-Unis, selon ses propres déclarations.

3.4. Velazquez mis à nu accompagné des Ménines en soixante-trois tableaux

Sous ce titre, Braun-Vega réalise en 1968 une série de soixante trois tableaux à partir des *Ménines* suite à la visite du Musée Picasso (Ill. n° II-27, Ill. n° II-28 et Ill. n° II-29).

La partie principale, composée de seize tableaux d'un mètre sur un mètre et d'un tableau central de deux mètres sur deux, est organisée de façon linéaire comme une sorte de suite narrative. D'un tableau à l'autre, Velazquez est représenté dans différentes attitudes : prenant du recul par rapport à sa toile, se rapprochant de celle-ci, touchant cette dernière du pinceau…L'espace dans lequel se déroule la scène ainsi que les personnages nous sont montrés selon différents angles de vue. Pour l'historien et critique d'art Jean-Luc Chalumeau,

[211]. A ce sujet, il y a une confusion. Selon les sources écrites, ce sont cinquante trois les tableaux réalisés par Braun Vega sur le thème des *Ménines* alors que le peintre nous a confié en interview qu'il en avait fait soixante trois.
[212]. Herman Braun-Vega, *Interview à Herman Braun-Vega – le 21 septembre 2007* (voire annexe 2 p. 410)
[213]. *Ibid*.

« c'est un mouvement cinématographique »[214], où chaque tableau équivaut à une prise de vue ou un plan fixe. Cette disposition n'est pas sans rappeler le principe du Panorama ou peinture panoramique qui, fin XVIII^{ème}-première moitié du XIX^{ème}, connut un grand succès en France. Proche du décor de théâtre, le dispositif consistait à apposer un tableau de vastes dimensions représentant un paysage sur les murs intérieurs d'une architecture en rotonde au centre de laquelle se tenait le spectateur. Il connut des nombreuses variantes telles que le Diorama de Daguerre, animé par des jeux de lumières impressionnants, ou le Polyorama panoptique, version miniature du Diorama inventée par l'opticien Lemaire et vendue dans des boitiers.

Par cette série, Braun-Vega imagine une séquence dans laquelle Velazquez peint une toile dans son atelier. C'est à peu de choses près ce qui est suggéré dans l'œuvre originale, à une seule différence : alors que Velazquez représente un instant précis d'une action, Braun-Vega resitue l'action dans sa totalité. La différence essentielle d'avec Picasso consiste dans le fait que celui-ci décompose formellement l'œuvre de Velazquez tandis que Braun-Vega imagine une séquence à partir de l'œuvre de Velazquez qu'il décompose temporellement plan par plan : « Il s'agissait pour le peintre d'inventer une réponse 'temporelle' au travail d'analyse formelle réalisé par Picasso »[215], remarque pertinemment Chalumeau.

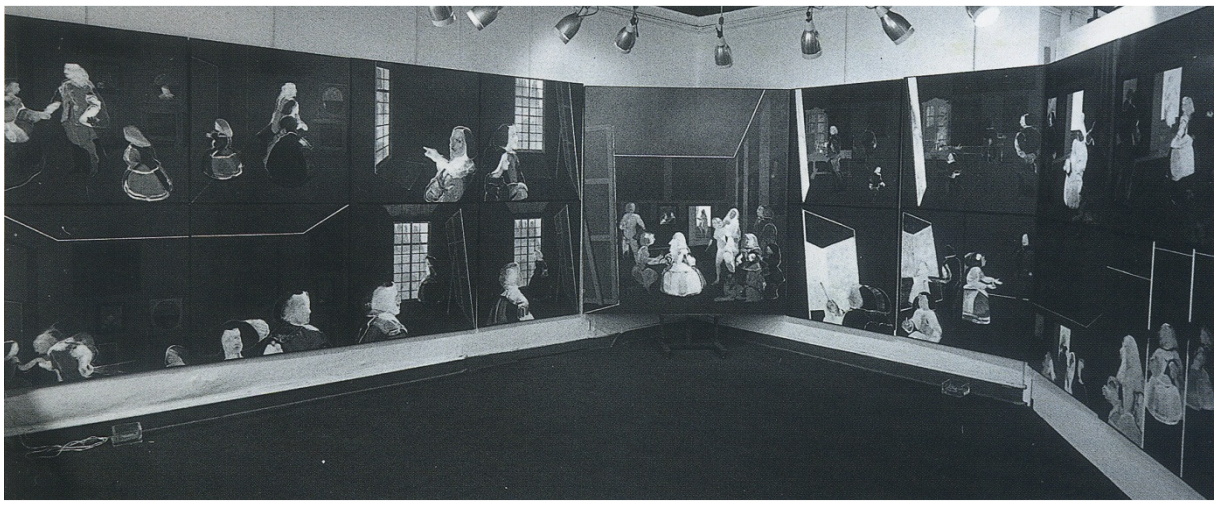
Toutefois, d'un point de vue plastique, cette série reste très liée à la peinture gestuelle que pratiquait l'artiste jusqu'au début des années soixante. Par contre, deux œuvres comme *Double éclairage sur Occident* (1987) ou la magistrale *Familia informal* (1992) représentent majoritairement des éléments qui caractérisent déjà le style qu'il se forgera au cours des années suivantes : souci de réalisme, citations, pastiches, interpicturalité.

[214]. Jean-Luc Chalumeau, *Braun-Vega : exposition, Paris, Maison de l'Amérique latine, 24 mai-24 juillet 2002 et Centro cultural de la Pontificia universidad católica del Perú, septembre-novembre 2002*, Paris, Editions d'art Somogy, 2002, p. 13.
[215]. *Ibid.*, p. 17.

Ill. n° II-27. Herman Braun-Vega, *Velazquez mis à nu accompagné des Ménines en soixante-trois tableaux* (détail), 1968. Acrylique sur toile, 1 x 1 m.
Collection Coltejer, Medellin, Colombie[216].

[216]. *Ibid*., p. 14.

Ill. n° II-28. Herman Braun-Vega, *Velazquez mis à nu accompagné des Ménines en soixante trois tableaux* (tableau central), 1968. Acrylique sur toile, 2 x 2 m. Collection Coltejer, Medellin, Colombie[217].



Ill. n° II-29. Herman Braun-Vega, *Velazquez mis à nu accompagné des Ménines en soixante trois tableaux* (vue d'ensemble de la partie principale), 1968. Acrylique sur toile
16 tableaux de 1 x 1 m et 1 tableau de2 x 2 m. Collection Coltejer, Medellin, Colombie[218].

[217]. *Ibid*., p. 15.
[218]. *Ibid*., p. 14.

3.5. Analyses d'œuvres d'Herman Braun-Vega

3.5.1. *Double éclairage sur Occident* (1987) (Ill. n° II-30)

Au niveau iconique, la seule description connue sur cette œuvre est celle de Roberto Gac[219]. En nous appuyant sur celle-ci ainsi que sur divers éléments relevés dans l'œuvre, nous en proposons l'analyse.

Dans l'ensemble, le tableau contient des citations des *Ménines* (1656) de Velazquez privilégié par la composition, et de *Guernica* (1937) de Picasso, le tout intégrant des personnages de l'histoire contemporaine et de la réalité latino-américaine. A l'avant-plan, se situent l'infante Marguerite-Thérèse, la naine Maria Barbola, et le chien des *Ménines* entourés de plusieurs personnages. A gauche, un mulâtre[220] « à la nudité troublante »[221], adopte la posture et l'attitude de Velazquez dans l'œuvre originale : il tient un pinceau et une palette dans ses mains et regarde vers l'avant de la scène. Il est accompagné d'un couple de métis latino-américains. La femme se tient à genoux, dans une position très similaire à celle de la gouvernante María Agustina Sarmiento de Sotomayor, et tend un plat avec un morceau de viande à l'infante. Au centre vers la droite, un enfant blond, nu, encore plus jeune que l'infante, est campé sur ses deux jambes. Au-dessus, pend une ampoule à la lumière violette. A droite, à la limite du cadre, une fillette nue aux traits indiens vue de dos, contemple la scène. A l'arrière, le miroir du fond renvoie, en lieu et place du couple royal, le reflet du pape Jean-Paul II et de Kurt Waldheim, politicien autrichien ayant appartenu au parti nazi. Ce dernier porte ici, étrangement, quelque chose qui ressemble au bandeau présidentiel péruvien. Contrairement au tableau des *Ménines*, ces deux personnages ne regardent pas en direction du spectateur. Le premier tient sur ses genoux un journal avec la photographie de Klauss Barbie, chef de la Gestapo de Lyon pendant la Deuxième Guerre Mondiale et condamné en 1987 à la prison à perpétuité pour crime contre l'humanité. A droite, une grande porte ouvre sur une seconde pièce. Accroché au mur du fond de celle-ci, un tableau représente Picasso, dont les traits du visage sont reconnaissables, assis sur une chaise de profil et éclairé par une deuxième lumière artificielle : la lampe du *Guernica*. Il admire une silhouette féminine nue non identifiée sans bras, mais qui, de par son style, pourrait être attribuée à une création du maître.

[219]. Roberto Gac, *op. cit.*
[220]. Mot qui désigne l'individu né d'un père noir et d'une mère blanche, d'une mère noire et d'un père blanc ou de deux parents mulâtres. Il est dérivé de l'espagnol *mulo* (mulet).
[221]. Roberto Gac, *op. cit.*, p. 3.

Ill. n° II-30. Herman Braun-Vega, *Double Eclairage sur Occident*, 1987. Acrylique sur toile, 1,95 x 2,62 m[222].

[222]. *Braun-Vega : exposition, Paris, Maison de l'Amérique latine, 24 mai-24 juillet 2002 et Centro cultural de la Pontificia universidad católica del Perú, septembre-novembre 2002*, *op. cit.*, p. 113.

Juste en-dessous du tableau, un berger allemand se tient debout et regarde vers le devant de la scène alors que le chien des *Ménines* est à moitie endormi.

Au niveau plastique, nous pouvons commencer par relever quelques différences de composition entre l'œuvre de Braun-Vega et sa source.

Si l'atelier du peintre dans lequel se situe la scène originale est à peu près reconnaissable – présence du miroir du fond, tableaux sur les murs suggérés par leurs contours, porte juste à droite du miroir, le rapport des personnages à l'espace a été modifié.

Ils ont gagné en proportion, occupant une place plus importante dans le tableau, environ les trois quarts de la hauteur, alors que dans l'œuvre de Velazquez, ils occupent juste la moitié inférieure du tableau. De plus, les plans ont été rapprochés : la distance entre les personnages de l'avant-plan et la surface du tableau a été raccourcie ainsi que celle entre le mur du fond et les personnages de l'avant-plan. Le spectateur se sent intimement introduit dans la scène, invité à « parler directement aux personnages comme s'il s'agissait d'acteurs d'une pièce de théâtre »[223]. L'ensemble donne l'impression que tout est ramené vers la surface du tableau. Du coup, la porte du fond devient accessible – elle occupe avec son encadrement un peu moins d'un quart de la largeur du tableau alors que dans l'œuvre originale elle représente à peine un dixième –, et l'espace sur lequel elle ouvre et où se tient à l'origine Nieto Velazquez acquiert plus de visibilité. Cet arrière-plan gagne en proportion et abrite une deuxième scène à contempler. De plus, la position de l'infante et celle de la naine et du chien ont été inverties. Ici, c'est l'infante qui est légèrement en avant par rapport aux deux autres figures.

Le caractère hybride de l'œuvre résulte d'une multiplicité de styles due en particulier à l'utilisation que fait Braun-Vega du pastiche : il ne se contente pas de citer Velazquez ou Picasso mais il reprend aussi leurs styles. En effet, l'infante et Maria Barbola, par exemple, ont presque l'air d'images découpés aux ciseaux et collées dans l'œuvre. Cela nous fait penser aux collages des dadaïstes qui composaient leurs œuvres avec des images qu'ils découpaient dans des supports imprimés, en conférant à ces images une portée subversive.

Comme dans l'œuvre-source, la lumière vient de droite mais sa source est ici une porte et non une fenêtre. Elle illumine dans une même direction tous les personnages. Cela permet au peintre de donner une certaine homogénéité à l'ensemble malgré l'hétérogénéité des codes et des langages plastiques convoqués, son principal souci étant « que le tableau une fois terminé, soit une œuvre cohérente, qu'il n'y ait pas de rupture formelle, qu'il soit équilibré,

[223]. Roberto Gac, *loc. cit.*

réussi esthétiquement, qu'il séduise »[224]. Toutefois, on remarquera que la lumière se focalise sur certains personnages. Ainsi, à l'instar de l'infante dans l'œuvre de Velazquez, l'enfant blond se tient en pleine lumière et occupe une place centrale dans la composition, non loin du centre ; le regard du chien du fond et de la fille indienne dirigés vers lui nous le confirment. La jeune fille indienne quant à elle, se tient dans l'ombre.

A défaut de travaux d'autres spétialistes ou critiques, nous essayerons de proposer notre propre interprétation à partir de ce que le tableau nous donne à voir et des thématiques traitées par l'artiste.

D'une part, l'œuvre en question fait partie d'une série intitulée *Mémoires dénudées* dans laquelle l'artiste interroge la place du nu dans la peinture et son rôle de révélateur social.

Une première interprétation est centrée sur la tradition académique du nu. Au cours de l'histoire, le corps idéal grec, représenté par la sculpture en marbre blanc, s'est imposé comme le canon de beauté classique. Il a été revendiqué, par exemple, au XIX^{ème} siècle, par les théories de classification et de hiérarchisation des races humaines établies, entre autres, par l'écrivain français Arthur de Gobineau[225] et au XX^{ème} siècle par le régime hitlérien qui a placé la race arienne au sommet de cette classification. L'enfant blond nu, mis en valeur par le jeu de lumière, et la représentation de partisans Nazis dans le tableau suggérercette piste. Cela dit, le peintre se sert aussi du nu pour mettre en évidence les différences morphologiques et raciales de ses personnages.

D'autre part, l'intérêt que porte Braun-Vega à la relation entre l'Espagne et l'Amérique Latine n'est pas historique mais sociologique et culturel, c'est-à-dire producteur en puissance d'un métissage à même d'expliquer la réalité latino-américaine contemporaine. Ce qui le mobilise est en effet « ce qui est arrivé après le départ des Espagnols du territoire

[224]. Herman Braun-Vega, *Braun-Vega : exposition, Paris, Maison de l'Amérique latine, 24 mai-24 juillet 2002 et Centro cultural de la Pontificia universidad católica del Perú, septembre-novembre 2002*, *op. cit*., p. 59.
[225]. « J'ai déjà constaté que, de tous les groupes humains, ceux qui appartiennent aux nations européennes et à leur descendance sont les plus beaux […] À mesure que toutes ces races s'éloignent trop du type blanc, leurs traits et leurs membres subissent des incorrections de formes, des défauts de proportion qui, en s'amplifiant (…), finissent par produire cette excessive laideur, partage antique, caractère ineffaçable du plus grand nombre des branches humaines. » (Arthur de Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, (1853-1855), livre premier, Paris, Editions Pierre Belfond, 1967, p. 146.)

américain »[226]. Tout cela nous permet d'argumenter sur le contenu socio-politique de l'œuvre et sa portée critique.

Ainsi, une deuxième interprétation nous permet de voir ce tableau comme le siège d'une mise en scène de la société latino-américaine contemporaine, issue de la Colonisation européenne et de la division sociale qui a caractérisé la période coloniale.

Les détenteurs du pouvoir dans les pays latino-américains s'affichent comme des blancs, descendant directs des Espagnols. Selon Braun-Vega, « nos dirigeants se sont toujours sentis blancs et espagnols, bien qu'ils fussent métis. Être blanc au Pérou est surtout une question de position sociale, d'argent. »[227]. L'enfant blond occupe dans le tableau le même rôle que l'infante dans les *Ménines* : le futur successeur au pouvoir. La citation des *Ménines* a pour rôle ici de souligner cette hérédité dynastique du pouvoir.

Les métis interviennent dans l'évolution de ces pays mais dans des rôles de subordination : dans le tableau, la dame est là pour servir de la nourriture à l'infante, et le mulâtre peint peut-être sous l'ordre de quelqu'un comme le fait Velazquez dans les *Ménines*.

Les Indiens, symbolisés ici par la jeune fille à la peau mate, restent dans l'ombre, à l'écart des décisions importantes. Et ces inégalités se déroulent sous l'apparente indifférence et la passivité des autorités, ecclésiastiques ou politiques, symbolisées ici par le pape Jean Paul II et le politicien Kurt Waldheim qui détournent le regard.

Les allusions à *Guernica* et au Nazisme rappellent les crimes contre l'humanité commis en Occident pendant la première moitié du XX^{ème} siècle, mais aussi, indirectement, l'histoire violente de la Conquête de l'Amérique et de la Colonisation européenne, à l'origine de la naissance des sociétés latino-américaines.

Francisco José Villanueva Macias, professeur à l'université Lyon 3, remarque dans l'ombre projetée par l'enfant blond, la forme d'une arme. Celle-ci rappellerait « la lutte du pouvoir, pour la colonisation, pour une religion caduque, pour une apparence esthétique »[228], qui ont caractérisé l'Occident et affecté les peuples latino-américains.

L'homme à la queue de cheval, identifié par Villanueva Macias comme Braun-Vega lui-même, sourit et regarde avec ironie la scène du tableau, reproduite par le peintre nu sur sa toile, soit le tableau politique et social de l'Amérique Latine, fruit de ses rapports avec

[226]. Herman Braun Vega, *Braun-Vega : exposition, Paris, Maison de l'Amérique latine, 24 mai-24 juillet 2002 et Centro cultural de la Pontificia universidad católica del Perú, septembre-novembre 2002*,*op. cit*., p. 69.
[227]. *Ibid*., p. 73.
[228]. Francisco José Villanueva Macias, *op. cit*.

l'Occident. Probablement son sourire cache-t-il le vœu du peintre quant au désir d'égalité et de reconnaissance sociale entre les différentes classes, de la même manière que Velazquez souhaitait une reconnaissance sociale pour lui. L'enfant blond, situé entre l'infante et la fille indienne, acquiert une nouvelle signification en personnifiant le produit du métissage entre l'Amérique et l'Occident, une lueur d'espoir. Dès lors, s'établit le double regard de l'auteur : un regard critique et un regard qui permet de semer l'espoir, un double éclairage sur le métissage hispano-américain.

3.5.2. *La Familia informal* (triptyque) (1992)

La Familia informal (Ill. n° II-31) est une œuvre monumentale de 2,50 sur 5,20 m. Son nom est inspiré du premier titre des *Ménines* : *La famille de Philippe IV*.
Parmi les nombreuses références, l'œuvre-source principale reste en effet *Les Ménines*, à laquelle le peintre a emprunté la composition et l'infante Marguerite Thérèse qui a, ici, deux ou trois ans de plus que dans le tableau de Velazquez.

L'œuvre est composée de trois panneaux : le principal au centre et les deux latéraux. Dans le panneau principal (Ill. n° II-32), l'infante (1) se tient au centre. Elle est vue de dos mais se tourne vers le spectateur comme interrompue dans sa conversation avec un homme et son enfant, tous les deux nus. A sa droite, les parents de Braun Vega (2 et 3) et le chien des *Ménines* (4), ici réveillé. Derrière la mère du peintre se tient l'écrivain péruvien Alfredo Bryce Echenique (5), probablement une de ses connaissances parisiennes. A gauche, une couturière (6) est assise, installée devant sa machine à coudre. Toujours à gauche, dans la partie inférieure, sur le bord du panneau, une page de journal, collée de travers, laisse percevoir la photographie de Maria Elena Moyano (7), militante sociale assassinée lors d'un attentat mené par le mouvement terroriste du Sentier Lumineux au Pérou, au début des années quatre-vingt-dix. Dans le miroir du fond, le peintre (8) s'est représenté en compagnie de sa femme Lisbeth (9), se substituant au couple royal. Cette image est une auto-citation du peintre lui-même, dans laquelle il fait référence à son œuvre *Autoportrait avec L.* de 1980. Les tableaux accrochés au mur du fond ont été remplacés par des chefs d'œuvres de maîtres reproduits intégralement ou partiellement. Ainsi, trouve-t-on des citations de Goya : *La Maja*

vêtue (vers 1799-1800)(10), *Ici non plus* (vers 1812)(11), *Esto es peor*[229] (1812)(12), *Le Deux mai* (1814)(13), *Jusqu'à la mort* (1799)(14), ainsi que *Portrait en pied de Philippe IV* (1623)(15)de Velazquez et *Guernica* (1937)(16) de Picasso.

Dans le panneau de gauche, le groupe central du *Triomphe de Bacchus* (1628-1629) de Velazquez, dont le titre original en espagnol est *Los borrachos*[230], composé de cinq des personnages, a été resitué dans un décor estival, sous un ciel bleu et avec un palmier. Derrière eux, deux musiciens de rue : l'un joue à la *quena*[231] et l'autre à la flûte de pan péruvienne. A gauche, une femme de ménage enceinte se joint au groupe.

Dans le panneau de droite, une paysanne péruvienne se tient assise juste devant les deux vielles dames empruntées à l'œuvre intitulée *Le temps ou les vieilles* (1808-1812) de Goya. Cette œuvre ainsi que l'image du fond, dans laquelle on discerne un torero en pleine corrida, ont été utilisées aussi par Braun Vega pour *Don Francisco à Bordeaux* de 2007. A gauche, un enfant nu est accroupi. Derrière, un gendarme attend à l'entrée d'une porte. Juste devant lui, un monsieur à la chevelure blanche est de profil mais regarde en direction du spectateur.

Au niveau plastique, le format et le support choisis par l'artiste, triptyque sur bois, rappellent certaines œuvres de la peinture chrétienne médiévale et renaissante, *Le Jardin des délices* (1503-1504) de Jérôme Bosch par exemple. De plus, le format à coins coupés du panneau central, rappelle aussi certains retables frontaux de l'art occidental (Ill. n° II-34et Ill. n° II-35), constructions composées fréquemment de deux ou plusieurs volets dont la partie supérieure se termine en fronton triangulaire et comportant des images religieuses. D'autre part, cela rappelle l'une des réalisations les plus reconnues de l'artisanat péruvien, le retable « ayacuchano »[232] (Ill. n° II-36), originaire de la ville d'Ayacucho au sud du Pérou et issu du syncrétisme culturel amené par la Colonisation. Il se caractérise par l'utilisation de couleurs vives, la représentation de personnages locaux et la particularité du fronton triangulaire.

[229]. En espagnol, « ça c'est pire ».
[230]. Les ivrognes.
[231]. Flûte en bois des pays andins.
[232]. Connu également sous le nom de « cajon de San Marcos » (caisse de Saint Marc), le retable « ayacuchano » est le résultat des transformations successives subies par les autels miniatures que les prêtres espagnols portaient à travers les peuples andins pour les évangéliser. Pendant la Colonisation, la production de ces autels fut confiée aux artisans métis et indigènes en entraînant des profondes métamorphoses tels que la représentation de saints et de personnages locaux et d'animaux sauvages, et des scènes de la vie quotidienne dans les Andes. Au cours du XX^{ème}, le retable traita des nouvelles thématiques telles que les fêtes régionales, les problèmes sociaux contemporains, le travail agricole ou crèches, et connut un remarquable succès notamment grâce aux créations de l'artisan Joaquin Lopez Antay.

Ill. n° II-31. Herman Braun-Vega, *La familia informal* (tryptique), 1992. Acrylique sur bois, 2,50 x 5,20 m[233].

[233]. http://www.braun-vega.com/tableaux/grands/107.jpg

Ill. n° II-32. Numérotation des personnages du panneau principal.

Contrairement à l'œuvre de Velazquez, dans le panneau central de l'œuvre de Braun-Vega, la porte du fond et la source lumineuse se trouvent à gauche et par conséquent la direction de la lumière est inversée. Cet aspect ne fait que mettre en évidence la liberté du peintre quant à modifier la lumière des œuvres références et à l'appliquer de façon cohérente afin d'obtenir une unité de tous les éléments.

Dans l'ensemble, les figures ont été traitées avec un souci de réalisme quasiment académique, que le peintre atteint par sa maitrise du dessin et des nuances subtiles malgré l'utilisation de la peinture acrylique qui, par son séchage instantané, ne facilite pas le travail des dégradés.

La réalité extérieure vient s'ajouter au réalisme dans la figuration des personnages. Cette réalité est amenée par l'introduction de pages de journal. Bien qu'il soit possible de croire que ces pages ont été collées sur le support, il ne s'agit pas ici de collage mais d'un type très particulier de transfert d'encre que le peintre a découvert par hazard[234] (Ill. n° II-33). Celui-ci consiste à coller la photocopie inversée d'une page de journal (ou d'une autre image) en appliquant la colle côté recto. Une fois la colle séchée, la feuille est arrachée et les résidus enlevés avec une éponge humide. Ce qui est obtenu sont les caractères noirs du journal imprimés sur la toile. L'aspect artisanal, et le rendu imparfait de ce type de transfert confère au résultat un aspect pictural, en même temps qu'il inspire au spectateur un sentiment d'érosion du temps qui passe.

Si nous avions remarqué l'aspect hybride de l'œuvre *Double éclairage sur l'Occident*, nous remarquerons avec beaucoup plus de conviction la dynamique de l'hybride de celle-ci. Elle est redevable de la confluence de styles différents. En effet, dans l'œuvre de Braun-Vega, les multiples citations sont presque toujours accompagnées de l'imitation du style des maîtres convoqués. L'étonnante facilité avec laquelle le peintre pastiche la manière de tous ces artistes s'explique par son indéniable talent de copiste. Ainsi, les formes géométriques et les grisailles du *Guernica* sont-elles reproduites avec la même fidélité que le dessin rigoureux et les clairs-obscurs des personnages du *Triomphe de Bacchus* ou que les tons vifs et la gestualité des personnages du *Deux mai*.

[234].« Dans les années soixante-douze, à New York, j'étais justement en train de faire un collage sur une toile lorsqu'un bout de scotch s'est fixé sur le collage et quand je l'ai tiré, j'ai enlevé le papier, mais la partie blanche du papier, que l'on voit quand il se déchire, est restée. Et moi, furieux, j'ai pris une éponge et j'ai tout lavé mais ce qui était imprimé de l'autre côté est resté sur le tableau. Alors, j'ai réalisé que je pouvais faire un transfert d'encre de cette façon…» (Herman Braun-Vega, « Conversando con don Herman », *Nudos, revista de artes y letras de América Latina*, n°2, année 2, Bordeaux, printemps 2008, p. 21-24, p. 24. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante)

1. Selectionner et découper un extrait de journal.

2. Faire la photocopie inversée de cet extrait.

3. Coller sur un support en appliquant la colle côté recto de la photocopie.

4. Attendre que ça sèche et arracher le papier.

5. Enlever l'excès de papier à l'aide d'une éponge humide.

6. Continuer le geste en douceur jusqu'à apercevoir les caractères de journal imprimés sur le support.

Ill. n° II-33. Processus de transfert d'encre à la manière d'Herman Braun-Vega[235].

[235]. Processus réalisé et photographié par César-Octavio Santa Cruz.

Ill. n° II-34. B. Butinone et B. Zénale, *Polyptique de San Martino*, 1485-1486. Treviglio[236].

Ill. n° II-35. Fra Angelico, *Tabernacle de Linaiuoli*, 1433. Musée San Marco, Florence[237].

[236]. André Chastel, *Histoire du retable italien, des origines à 1500*, Paris, Editions Liana Levi, p. 41.
[237]. *Ibid.,* p. 53.

Ill. n° II-36. *Retables « ayacuchanos »*[238]

[238]. Photographie © César-Octavio Santa Cruz Bustamante. Courtesy Maison du Pérou, Bordeaux.

L' « interpicturalité » dans cette œuvre apparaît comme la conséquence logique de la convergence des nombreuses citations de chefs d'œuvres.

Au niveau sémantique, le thème est donné par le titre de l'œuvre. Mot d'origine espagnol, *informal* dont l'équivalent le plus proche en français est le mot « informel », désigne quelque chose à caractère pas ou peu sérieux. Ce caractère est propre à l'économie des pays en voie de développement, reposant sur « un système économique lié à la survie »[239] où les familles subsistent grâce à des travaux considérés dans ces pays comme précaires. Ceux-ci sont incarnés dans le tableau par certains personnages tels que la femme de ménage, les musiciens de rue, la couturière, etc. Mais le caractère informel est aussi celui qu'ont attribué, dans le passé, anthropologues et historiens au métissage ethnique, tel que le développe Jean-Luc Chalumeau :

> « Informelle aussi, parce que les défenseurs de la pureté raciale considèrent le métissage comme informel donc socialement non intégrable, ni respectable. Or cinq siècles de métissage ethnique et de syncrétisme culturel et religieux ont fait du continent américain une véritable famille informelle »[240].

L'interprétation de Chalumeau est légitimée par celle de Francisco José Villanueva Macias, qui voit un rapport entre le titre original du chef-d'œuvre de Velazquez, *La famille*, et la conception du métissage comme quelque chose d'informel et d'inacceptable :

> « *Les Ménines* s'intitulait dans une première instance *La famille*, dans un sens romain : groupe de personnes ayant des liens de parenté entre elles qui vivent ensemble et leurs serviteurs. A l'époque de Velazquez, on considérait, cependant, la famille sans mélange social ou racial, le métissage étant quelque chose de socialement inacceptable, d' 'informel' »[241].

Le thème de la famille est présent grâce à la représentation des parents du peintre, de sa femme, et de lui-même dans la toile.

[239]. Jean-Luc Chalumeau, *op. cit.*, p. 35.
[240]. *Ibid.*, p. 35-37.
[241]. Francisco José Villanueva Macias, *op. cit.*

Par ailleurs, cette œuvre illustre la volonté constante, de la part de l'artiste d'activer la mémoire du spectateur car, selon lui, « nous vivons dans un siècle sans mémoire »[242]. Ainsi, entreprend-il cette mission à travers trois axes.

La mémoire cultivée ou historique fait référence à l'iconographie du passé en recourant à des citationsde chefs d'œuvres (ici, à travers les citations d'œuvres de Velazquez, de Goya et de Picasso). Selon le philosophe Fernando Carvallo, « il s'agissait avant tout de descendre la peinture du piédestal où elle avait été placée par des historiens béats et des admirateurs passifs, et d'essayer de la faire parler á l'homme d'aujourd'hui »[243].

La mémoire sociale et politique rappelle au spectateur les évènements économiques et sociaux au moment où la toile a été créée, via le collage ou bien l'insertion de coupures de journaux (par exemple, le découpage de la photo de presse montrant Maria Elena Moyano, morte en février 1992).

La mémoire quotidienne évoque une réalité dans laquelle même une personne peu cultivée ou « un enfant de cinq ans peut […] pénétrer »[244] grâce à des éléments facilement reconnaissables : une couturière, une paysanne, un gendarme, une femme de ménage, des musiciens, etc.

3.6. L'originalité dans l'œuvre de Braun-Vega.

Celui qui contemple pour la première fois les œuvres de Braun-Vega est inévitablement intrigué par la sensation de « déjà vu ». Suite à cette première impression, le spectateur peut se sentir rassuré par la reconnaissance d'images qui lui sont familières ou, au contraire, être gêné et intrigué quant aux raisons d'un tel acte, ce à quoi le peintre répond par une courte phrase « Rien ne sort du néant »[245].

Cependant, il peut paraître parfois difficile d'établir une différence entre l' « interpicturalité » de Braun-Vega et un simple assemblage de reproductions ou de copies.

---

[242]. Herman Braun-Vega, *Interview à Herman Braun-Vega* (annexe), p. 3.

[243]. Femando Carvallo, « Hermán Braun Vega peinture, mémoire et métissage », *Verso, Arts et Lettres*, Paris, n° 15, juillet 1999, pp. 10-11, p. 11.

[244]. *Ibid*., p. 2.

[245]. Herman Braun Vega, « Conversando con don Herman », *Nudos, revista de artes y letras de América Latina*, *op.cit*., p. 22-23. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante. Cette phrase peut être mise en relation avec une célèbre déclaration de Picasso : « Ce sont nous, les peintres, les vrais héritiers, ceux qui continuent à peindre. Nous sommes les héritiers de Rembrandt, Velazquez, Cézanne, Matisse. Un peintre a toujours un père et une mère, il ne sort pas du néant » (Picasso cité par Marie-Laure Bernadac, *op. cit*., s.p.)

Pourtant il y en a une. Pour que les tableaux du peintre ne soient qu'un mélange de copies fidèles de leurs sources, il faudrait qu'il reproduise systématiquement et servilement les œuvres et styles des artistes dont il s'inspire, or ce n'est pas le cas.

Au cours d'un dialogue avec le peintre péruvien, Eduardo Arroyo remarqua que ses tableaux étaient « loin du pastiche et loin de la citation. [...] ce sont des tableaux pollués, dans le sens qu'ils baignent dans des situations recréées »[246]. Nous ne nous accordons pas totalement avec Arroyo, mais nous admettons toutefois que les images retranscrites par Braun-Vega ne sont pas toujours des citations d'un point de vue strictement sémantique – les extraits ne sont pas reproduits textuellement –, mais elles le restent d'un point de vue pictural. Elles présentant des modifications dans l'apparence physique ou l'attitude des personnages. Dans *La famille informelle*, par exemple, l'infante à l'air plus âgé et, dans *Concert dans le marché* (1997), la naine des *Ménines*, la main droite légèrement écartée, tient un fruit entre ses doigts.

Quant aux pastiches, Braun-Vega reprend, certes, le style d'autres artistes mais pas la technique, car il emploie un seul et même médium, l'acrylique sur toile (sauf dans le cas de dessins et de transferts d'encre), quelque soit la technique originalement employée par les artistes cités, obtenant ainsi une unité matérielle à l'intérieur de chaque œuvre. Ainsi, dans *La famille informelle*, reproduit-il à l'acrylique et en couleurs, les gravures des *Caprices* de Goya, imprimées initialement à l'encre noire, et les huiles sur toile de Velazquez. C'est en quelque sorte une émanation visuelle des œuvres qui est rapportée, le graphisme.

L'interpicturalité permet à Braun-Vega de créer des connexions entre les diverses citations en les insérant dans de nouveaux contextes, en les mettant en dialogue. Les modifications qu'il leur fait subir sont nécessaires pour établir ce dialogue. Elles nous permettent de mener notre part d'interprétation dans l'œuvre de Braun-Véga, comme c'est le cas chez Picasso. Grâce à ces modifications et à l'unité matérielle des œuvres, les « situations recréées » par l'artiste restent toutefois crédibles.

[246]. Eduardo Arroyo, *Braun-Vega : exposition, Paris, Maison de l'Amérique latine, 24 mai-24 juillet 2002 et Centro cultural de la Pontificia universidad católica del Perú, septembre-novembre 2002*, Editions d'art Somogy, Paris, 2002, p. 61.

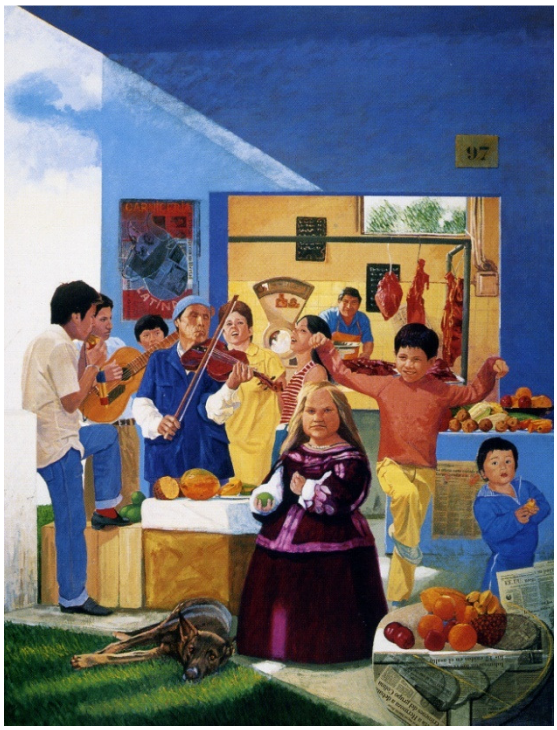
3.7. Conclusion

Dans la production d'Herman-Braun, d'autres œuvres comportent aussi des citations des *Ménines* : *Les invités sur l'herbe d'après Velazquez, Manet et Picasso* (1970), *Il est interdit de s'arrêter* (1984) *Concert dans le marché* (1997) (Ill. n° II-38), parmi d'autres. Les références à Velazquez, quant à elles, sont innombrables.

Toutefois, le principal référent dans la démarche du peintre reste Picasso. La différence essentielle entre les deux peintres est l'intention qui motive leurs actes. Picasso cherche à affirmer son style en le confrontant à celui d'autrui tandis que Braun-Vega cherche à reproduire le style d'autrui. Picasso déconstruit alors que Braun-Vega construit. Picasso conçoit le tableau comme un champ de bataille dans lequel il se confronte aux peintres qu'il admire les uns après les autres. Pour Braun-Vega, le tableau est un lieu de croisement, dans lequel il peut réunir les maîtres du passé, ainsi que leurs œuvres, et même se joindre à eux, s'insinuer dans leur peinture, s'invitant autour d'une table, pinceau et palette à la main, à côté de Cézanne, de Rembrandt et de Picasso (*Caramba !*, 1983) (Ill. n° II-37) ou assistant Picasso dans l'un de ses collages (*Laborando con Don Pablo*, 2006). Dans les collages de Picasso, les fragments collés sur le support affirment l'emprunt par leur matérialité et leur hétérogénéité. Les travaux de Braun-Vega relèvent du collage dans la mesure où les extraits cités sont prélevés de leur contexte et réinsérés dans un nouveau contexte pictural tout en dissimulant l'emprunt avec des modifications et une unité technique.

Citations, découpages de journaux et images quotidiennes demeurent, avant tout, des extraits de la réalité à partir de laquelle Braun-Vega développe ses propres fictions, sa vision rhétorique du monde, de l'art et de la société.

Ill. n° II-37. Herman Braun-Vega, *Caramba !* , 1983. Acrylique sur bois, 1,68 x 2,24 cm[247].



Ill. n° II-38.Herman Braun-Vega, *Concert dans le marché*, 1997.Acrylique sur bois, 126 x 168 cm[248].

[247]. *Braun-Vega : exposition, Paris, Maison de l'Amérique latine, 24 mai-24 juillet 2002 et Centro cultural de la Pontificia universidad católica del Perú, septembre-novembre 2002*, *op. cit.*, p. 33.
[248]. *Braun-Vega, peintures et dessins 1978-2007*, Espace Saint Rémi, Bordeaux, 2007, p. 28.

4 Les réinterprétations d'Equipo Crónica et autres propositions contemporaines

Si l'œuvre *Les Ménines* jouit aujourd'hui d'une popularité incontestable, elle a longtemps été maintenue à l'abri du public, ainsi que les autres œuvres de Velazquez, et ce pratiquement jusqu'à l'inauguration du Musée du Prado en 1819. Cela explique sa reconnaissance tardive. C'est seulement à partir de là et de l'apparition de la photographie en 1863 que sa diffusion atteindra « les cotes de célébrité dont elle aurait dû profiter, pensons-nous aujourd'hui, depuis sa création »[249], au point de devenir une référence majeure pour de nombreux artistes, comme en atteste l'inspiration de leurs productions.

Dans une réalisation de 1960, Salvador Dali remplace les personnages des *Ménines* par des chiffres. En 1974, il exécute, à partir de cette œuvre, une lithographie faisant partie de la série *Changes in Great Masterpieces*. Tout, dans cette version, frôle la copie si ce n'est l'espace ou se tient Nieto Velazquez.

Equipo Crónica cite cette même œuvre de nombreuses fois dans ses peintures comme dans sa pratique volumique. A partir de 1967, Rafael Solbes et Manolo Valdés entreprennent, avec la série intitulée *La Récupération*, de détourner les icones du répertoire traditionnel de l'histoire de l'art espagnol (El Greco, Velazquez, Goya, Sorolla), en les faisant se côtoyer avec des images de la culture de masse, et par déstructuration plastique, par transposition en aplats de couleurs propres au langage de la bande dessinée et du pop art. Cette stratégie permet aux deux artistes d'obtenir une unité plastique à l'intérieur même des œuvres. Les citations extraites des *Ménines* de Velazquez sont récurrentes dans cette série. Icones culturelles, elles sont confrontées aux images inspirées de la société franquiste et ont pour fonction de parodier celle-ci.
Ainsi, l'œuvre *El recinto I* de 1969 (Ill. n° II-39), se concentre sur la spatialité du tableau mais inversée. Tous les personnages, excepté le chambellan Nieto Velazquez, ont été supprimés. L'infante Marguerite-Thérèse, symbole de la noblesse royale et de la société espagnole du

[249]. Fernando Marias, *Equipo Crónica, Crónicas reales, Museo de Arte abstracto español, Cuenca/Fundación Juan March, 18 mayo 2007 – 2 de setiembre 2007*, Palma, Fundacion Juan March, 20007, p. 33. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante

XVII^{ème} siècle, a été remplacée par une machine à laver, objet trivial de la société de consommation. La croix de Chevalier de l'ordre de Santiago, apposée sur le bas de la machine à laver, devient le logo d'une marque dont le prestige est légitimé par le marché. Le clair-obscur, le jeu des courbes et les détails propres à la peinture baroque ont été remplacés par des aplats de couleurs et des lignes droites qui sont ceux du packaging des produits de consommation. Le message de l'œuvre semble être le suivant : autrefois déterminée par une hiérarchie sociale, le pouvoir est, à l'ère de la société de consommation, déterminé par le niveau de vie, la capacité d'achat.

Las Meninas en el chalet (*Les Menines au pavillon*, 1969) (Ill. n° II-40) situe trois personnages du tableau original – l'infante, la demoiselle d'honneur Maria Agustina Sarmiento et la naine Maria Barbola – dans un décor d'extérieur inspiré par l'annonce publicitaire de 1969 d'un magasin de meubles d'été, et en fait les membres de la haute société contemporaine hantés par le confort moderne et clinquant des vacances à la plage.

Nous pouvons établir un parallèle entre les opérations de substitution et de déplacement mises en œuvre dans ces productions et certains processus intervenant dans la formation d'images dans le rêve, décryptés par Freud et exploités par les peintres surréalistes, en particulier par Max Ernst.

Dans *Le rêve et son interprétation*[250], Freud définit le travail du rêve comme un processus par lequel le *contenu latent*, tissu de pensées et de souvenirs appartenant à la vie éveillée du rêveur, se transforme en *contenu manifeste*, ce que le rêve raconte. Parfois désagréables, ces pensées sont refoulées dans notre inconscient. Le travail du rêve les déforme et les déguise au moyen de mélanges et de superpositions d'images, en rendant le rêve obscur pour ne pas les trahir. Sans analyse, le rêve demeure incohérent et incompréhensible.

Dans le rêve, plusieurs procédés interviennent pour déguiser nos pensées et nos désirs refoulés. A l'origine des rêves dits incohérents, la condensation opère une compression d'un grand nombre d'idées latentes en un petit nombre d'images du rêve. Elle agit en superposant les composants au profit d'un élément commun et à détriment des éléments contradictoires. Ainsi nous pouvons expliquer à travers l'analyse la présence dans le rêve d'images bizarres issues d'un tel mélange ; par exemple, une personne peut être représentée avec les traits d'une autre (*individu composite*) ou en combinant les traits de plusieurs (*individu collectif*).

[250]. Sigmund Freud, *Le rêve et son interprétation*. Traduit par H.Legros. Paris, Librairie Gallimard, 1925.

Ill. n° II-39. Equipo Crónica, *El recinto I*, 1969.Acrylique sur toile, 100 x 90 cm. Collection Fernando Saludes et M[a] Rosa Garcia[251].

Ill. n° II-40. Equipo Crónica, *Las Meninas en el chalet*, 1969. Acrylique sur toile, 100 x 90 cm. Fondation Chirivella Soriano, Valence[252].

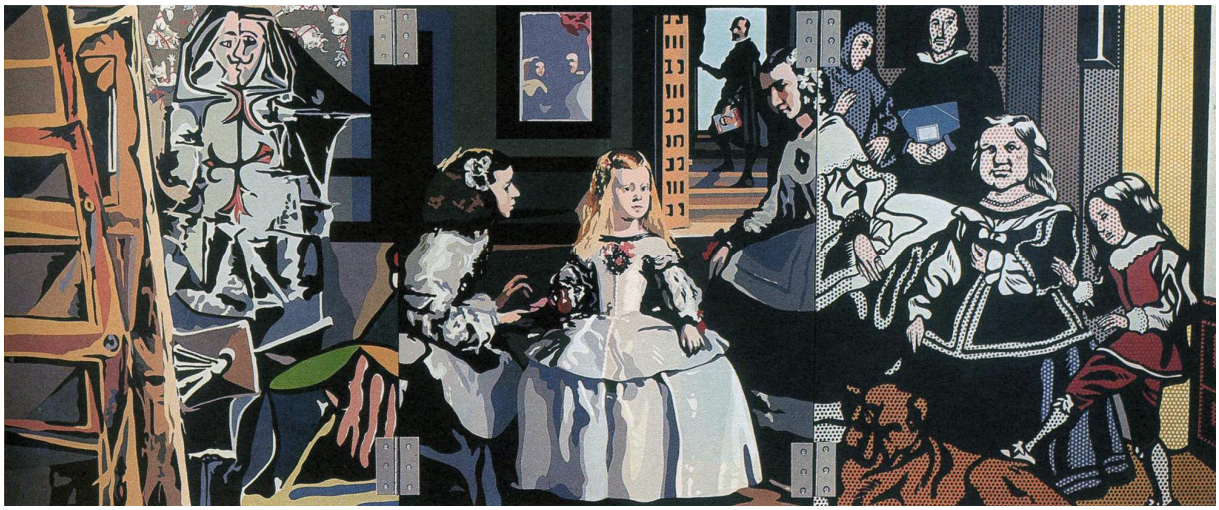
[251]. Michèle Dalmace, *Equipo Crónica, Crónicas reales, Museo de Arte abstracto español, Cuenca/Fundación Juan March, 18 mayo 2007 – 2 de setiembre 2007*, Palma, Fundacion Juan March, 20007, p. 57.
[252]. *Ibid.*, s.p.

Le déplacement, quant à lui, opère en déplaçant les idées manifestes et latentes en inversant leur importance pour mieux déguiser le désir : ce qui dans le rêve apparaît comme essentiel joue, après analyse, un rôle secondaire parmi les idées latentes et inversement. Déplacement et condensation correspondent à des structures linguistiques employées en rhétorique : la condensation équivaut à la *métonymie* et le déplacement à la *métaphore*. La condensation agit sur les images de façon comparable au processus de substitution employé par Equipo Crónica. Ainsi, la machine à laver du *Recinto I* porte en même temps l'aura de l'Infante, par son emplacement, et la croix de Chevalier de l'Ordre de Santiago arborée par Velazquez dans l'œuvre originale. Le déplacement est utilisé par Equipo Crónica avec la même fonction métaphorique que dans le rêve. En ce sens, la croix de Chevalier devient un logo commercial dans l'œuvre du collectif tandis que les personnages des *Ménines* des membres de la bourgeoisie moderne.

Dans la série intitulée *Autopsia de un oficio* (*Autopsie d'un métier*, 1970-1971), le tableau de Velazquez occupe une place centrale. Le mot « autopsie » désigne, de par son étymologie, l'action de voir de ses propres yeux ainsi que l'examen et la dissection de toutes les parties d'un cadavre afin de déterminer les causes de sa mort. Il suggère donc, « d'une part, le propre regard d'Equipo Crónica sur l'art ; et, d'autre part, la désarticulation des processus spécifiques de la pratique picturale »[253]. La manipulation abusive de citations, de Velazquez et de Picasso par exemple, dans des œuvres telles que *El pincel magico* (Le pinceau magique, 1970) et *El Pez que se muerde la cola* (*Le poisson qui se mord la queue*, 1970), ne font que mettre en évidence « la multiplicité d'appropriations d'une œuvre déjà « expropriée » telle que *Les Ménines* du Sévillan Diego Velazquez »[254].

Dans *Tres códigos* (*Trois codes*, 1970) (Ill. n° II-41), convergent trois lectures différentes de l'œuvre de Velazquez : celle de Picasso – réinterprétée plastiquement par les artistes valenciens en ce qui concerne la mise en couleur de la version picassienne à l'origine en échelle de gris – le style pop d'Equipo Crónica caractérisé par la déstructuration formelle en aplats de couleurs et celui de Lichtenstein reconnaissable à sa trame caractéristique.

[253]. Michèle Dalmace, *Equipo Crónica*, Valence, IVAM Institut d'Art Modern, 2001, p. 122. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz.
[254]. Fernando Marias, *op. cit*., p. 42. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.



Ill. n° II-41. Equipo Crónica, *Tres codigos*, 1969. Acrylique sur toile, 100 x 90 cm.
Collection Fernando Saludes et M[a] Rosa Garcia[255].

[255]. Michèle Dalmace, *Equipo Crónica, Crónicas rea*les, *Museo de Arte abstracto español, Cuenca/Fundación Juan March, 18 mayo 2007 – 2 de setiembre* 2007, *op. cit.*, p. 83.

Trois éléments de moindres proportions s'imposent dans le tableau : les figures de *Guernica* tâchées de couleur rouge à gauche, la revue *Hola* tenue par José Nieto et la chemise des écoles valenciennes à droite, entre les bras du garde du corps, symboles respectivement de la culture et de l'art engagés, des mass médias et de l'éducation traditionnelle.

Le tableau a été conçu à manière d'un retable dont les panneaux sont reliés par des charnières peintes en trompe l'œil et mises en évidence. Celles-ci suggèrent une continuité formelle entre les parties de l'œuvre liées au collage et affirment en même temps une rupture stylistique. Les réminiscences du *Guernica*, salies de rouge sang, dans cette version contemporaine du chef-d'œuvre du maître espagnol, sont là comme pour rappeler la violence du franquisme.

Dans les dernières décennies, d'autres propositions contemporaines ont aussi choisi *Les Ménines* de Velazquez comme point de départ mais en déplaçant l'œuvre en dehors du domaine purement pictural pour proposer des adaptations de celle-ci.

Par exemple, une photographie de l'artiste américain Joël-Peter Witkin datée de 1987 (Ill. n° II-42), commandée par le gouvernement espagnol, met en scène une petite fille sans jambes qui joue le rôle de l'infante et l'artiste lui-même s'est substitué à Velazquez et représenté, le visage déformé et couvert d'encre. En effet, les œuvres de Witkin, compositions baroques mêlant objets et êtres handicapés, atrophiés ou amputés, recrutés par petites annonces et fragments de cadavres qu'il récupère dans les morgues à l'instar de Géricault, nous mettent en présence de difformités ou malformations humaines en tout genre.

Dans *89 secondes à l'Alcazar*, l'artiste anglaise Eva Sussman reconstitue le décor et l'action des *Ménines* à l'aide d'acteurs costumés qui ont interprété les personnages de l'œuvre originale pour dix minutes de vidéo. L'artiste invente les actions qui précédent et succèdent l'instant dépeint par Velazquez comme s'il s'agissait d'une scène de la vie de tous les jours. En 2004, L'œuvre obtient le premier prix de la biennale de Whitney qui se tient au Whitney Museum of American Art, à New York.

Lors d'une exposition au Château de Chambord, non loin de Blois en 2010, ont été exposées six sculptures volumineuses en bronze de Manolo Valdés représentant *Les Ménines*.

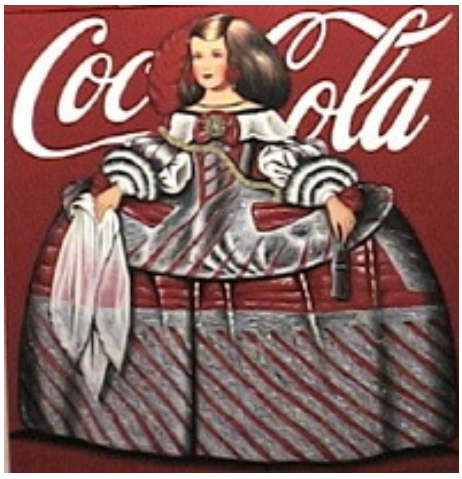
Le peintre espagnol Antonio de Felipe, quant à lui, s'est emparé du tableau en le détournant par une connotation publicitaire (Ill. n° II-43). Dans le même registre, une annonce publicitaire pour les galeries El Corte Inglés s'inspire largement du tableau en mettant en scène des modèles portant les costumes pour l'occasion (Ill. n° II-44).

Dans le domaine de la bande dessinée et de la caricature, nous pouvons évoquer les réinterprétions d'Hergé, auteur belge connu principalement pour *Les Aventures de Tintin* ainsi que celle du célèbre caricaturiste espagnol, Antonio Mingote, qui compte, parmi ses distinctions, celle de Membre de l'Académie royale espagnole et de Docteur Honoris Causa par l'université Rey Juan Carlos de Madrid. Chez ce dernier, le recours au chef-d'œuvre peut paraître un acte banal ou le motif d'un entraînement quotidien si nous considérons qu'il « peint des *Ménines* chaque jour, depuis je ne sais pas combien d'années »[256].
L'œuvre a d'ailleurs été l'objet d'une adaptation théâtrale écrite par le mexicain Ernesto Anaya et jouée pour la première fois il y a un an au Musée d'Art Contemporain de l'Université Nationale Autonome du Mexique. Récemment présentée au Théâtre Espagnol de Madrid, l'œuvre propose l'idée selon laquelle c'est la naine Maria Barbola qui incite Velazquez à peindre *Les Ménines*, pour immortaliser la scène ainsi que ses différents personnages dont le peintre même, hanté par son ambition d'ascension sociale, et l'infante Marguerite Thérèse, mortellement menacée par la consanguinité dont elle était issue.
L'exposition *En oubliant Vélazquez : Les Ménines*, qui a eu lieu du 16 mai au 28 septembre 2008 au Musée Picasso de Barcelone, regroupe plusieurs de ces œuvres.

Enfin, le peintre colombien Fernand Botero a lui aussi revisité quelques fois la toile du sévillan, en 1978 et en 2005 par exemple, et repris le motif central de l'Infante, mais dans son cas, la citation est un pur prétexte pour mettre en avant ce qui relie ses différentes réinterprétations de l'œuvre entre elles à l'ensemble de sa production : le style particulier du peintre.

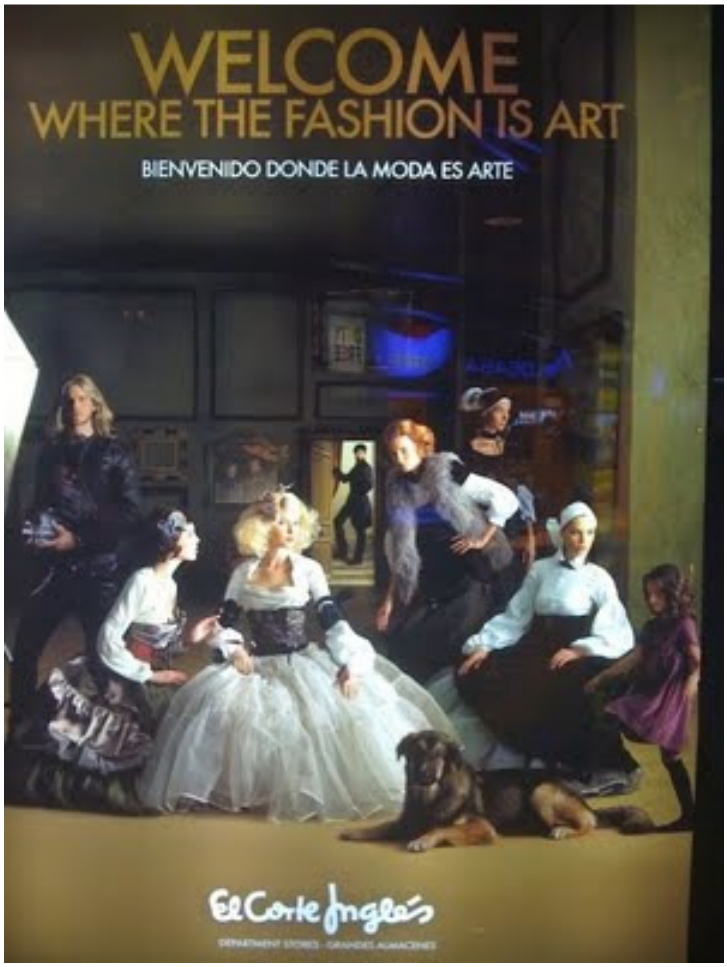
[256]. Antonio Burgos cité dans « El dibujante que pinta cada dia las Meninas », ABC.es – cultura [actualisé le 22 juin 2006]. Disponible sur web : http://www.abc.es/hemeroteca/historico-22-06-2006/abc/Cultura/el-dibujante-que-pinta-cada-dia-las-meninas_1422121171066.html

Ill. n° II-42. Joël-Peter Witkin, *Les Ménines*, 1987. Photographie, Nouveau Mexique[257].



Ill. n° II-43. Antonio de Felipe, *Ménine avec coca cola*. Acrylique sur toile, 162 x 162 cm[258].

[257]. http://benjaminlacombe.hautetfort.com/media/00/02/1760234571.jpg.
[258]. http://www.yaquoi.com/local/cache-vignettes/L198xH204/pop2-b676a.jpg



Ill. n° II-44. Publicité pour le magasin de vêtements *El Corte Inglés*[259].

[259]. http://gerardois.blogspot.fr/2009/07/las-meninas-de-el-corte-ingles.html

C/ CITATIONS ET DEFORMATIONS DANS L'ŒUVRE DE BOTERO

« J'ai copié ces œuvres dans l'intention d'examiner dans le détail et d'analyser les raisons de leur équilibre et d'apprendre. Ce fut la même volonté qui m'anima lorsque par la suite je fis plusieurs versions de quelques chefs-d'œuvre : plonger dans la toile et apprendre d'elle, sans la copier avec exactitude, puisque j'avais également quelque chose à dire. »

- Fernando Botero.[260]

Fernando Botero est un artiste peintre colombien de renommée internationale. Il est l'un des rares peintres à connaître le succès et la gloire de leur vivant et demeure aujourd'hui l'un des artistes les plus côtés au monde. En dehors de son activité principale de peintre, il est l'auteur de nombreuses aquarelles et sculptures. Certaines de ses sculptures en marbre ou bronze font aujourd'hui partie du paysage urbain de villes importantes : la place Colomb à Madrid, la Rambla del Raval à Barcelone ou le Parque Botero, en face du Musée d'Antioquia à Medellin. En 2000, a été créé le musée Botero à Bogota avec une collection d'œuvres d'art précolombien, colonial et moderne données par l'artiste et plus d'une centaine de ses peintures, dessins et sculptures produits par lui.

L'envie du monumental est présent chez Botero dès ses premières œuvres. Au cours de ses nombreux voyages aux Etats-Unis et en Europe, Botero a développé un style particulier, reconnaissable par ses personnages ou objets aux formes rondes et voluptueuses, dont sa *Nature morte à la mandoline*, constitue la première manifestation. A l'instar de Picasso, il entreprendra par la suite de se confronter aux maîtres européens en revisitant leurs œuvres.

[260]. Fernando Botero, *Botero s'explique; entretien avec Hector Loaiza en 1983*, Pau, Editions La Résonance, 1997, p. 54.

1 Biographie du peintre

1.1. Premières années et initiation à la peinture

« Ce qu'un peintre voit dans les premiers vingt ans de son existence – les images gravées dans sa mémoire – est définitif pour le développement de son œuvre à venir. D'un côté, chez tout artiste, on constate une nostalgie pour certains instants de la vie et d'un autre, on peint toujours ce qu'on connaît le mieux : le vécu de l'enfance et de l'adolescence. Le monde sur lequel je travaille est celui que j'ai connu à Medellin, et je n'ai jamais fait autre chose que peindre cela. »

- Fernando Botero[261].

Fernando Botero né à Medellin, en Colombie en 1932 au sein d'une famille d'origine modeste. Son père, David, était vendeur ambulant et parcourait les villages en mulet. Il décéda très tôt lorsque Botero avait deux ans. Aidée financièrement par un de ses oncles, sa mère continue à l'élever ainsi que ses deux frères.

Dès l'âge de douze ans, il assiste aux corridas avec son oncle Joaquin. Passionné par la tauromachie, il pense à un destin de toreador et s'inscrit à l'école de tauromachie de la Macarena. Au collège, il passe ses journées à dessiner des toreadors et des taureaux. Ce fut son initiation au dessin. A l'âge de quatorze ans, il commence à développer une pratique de l'art avec deux amis, Vieco et Luis Hernandez, étudiants de l'Ecole des Beaux-Arts de Medellin, avec lesquels il allait les week-ends aux portes de la ville pour dessiner des paysages et les toits des maisons. A quinze ans, il suit pendant deux mois les cours du peintre Rafael Saenz de l'Ecole des Beaux-arts de Medellin au cours desquels ce dernier montre aux élèves des reproductions d'œuvres européennes et lui fait découvrir pour la première fois l'art italien. Un an plus tard, il commence à faire des illustrations pour le supplément littéraire du journal *El Colombiano* de Medellin. Suite à des dessins de nus et un article sur l'art contemporain « Picasso et le non-conformisme en art » publiés dans ce journal le 17 juillet 1949, Botero est renvoyé du lycée.

[261]. *Ibid*., p. 15.

Pendant cette période, la peinture devient une sorte de refuge pour surmonter sa solitude, le manque de ressources et la distance avec les membres aisés de sa famille.

Malgré toutes ces difficultés, sa jeunesse en province demeure une étape importante de sa vie. Le monde provincial, avec sa végétation exubérante, ses cours et ses potagers où abondent les fruits, lui permettra, en effet, de forger sa personnalité et son univers artistique, « et de le préserver du risque – auquel tant d'artistes latino-américains succombèrent en découvrant les esthétismes européens – de se dissoudre dans l'imitation et le formalisme, d'être un simple épigone. »[262]

1.2. Vie de bohème

Très jeune, Botéro fréquente les cafés, s'imprégnant d'une culture populaire où prédominent les influences mexicaines et espagnoles, les photos des revues américaines et la mythologie érotique de la littérature et du cinéma mexicain populaire. La volupté de leurs icônes féminines qui hantent les fantasmes des jeunes garçons était représentative des canons de beauté en vigueur à l'époque en Amérique Latine. Cela a probablement joué un rôle dans l'édification des goûts esthétiques du peintre, comme le suggère Mario Vargas Llosa, prix Nobel de Littérature :

> « Les formes exubérantes de ces artistes à la coiffure haute qui chantaient des boléros, dansaient des *guarachas* et portaient des robes très serrées qui faisaient gonfler leurs seins et leurs fesses avec une savante vulgarité – elles ont fait les délices de notre génération et ont aiguisé nos premiers désirs – ont dû rester prisonnières du subconscient de l'enfant de Médellin. »[263]

Il se réunit avec ses amis écrivains et artistes de l'époque, parmi lesquels comptent le poète Leon de Grieff, l'écrivain Jorge Zamalea et le peintre Ignacio Gomez Jaramillo, pour parler de peinture et des avant-gardes européennes même si leur connaissance sur le sujet est fatalement limitée. Cela était dû à l'absence de tableaux originaux ou de musées et de collections d'envergure, et au fait que les livres d'art disponibles n'offraient pas de reproductions en couleurs. En effet, les conditions de diffusion de l'art et de vie pour les

[262]. Mario Vargas Llosa, *Botero, dessins et acquarelles*, Paris, Editions de la Différence, 1984, p.16-17.
[263]. *Ibid*., p. 9.

artistes étaient précaires. Ses amis gagnent avec difficulté leur vie, occupant parfois des postes de professeurs mal rémunérés. De plus, il n'existait pas de marché de l'art pour assurer la diffusion et la commercialisation des œuvres.

Après s'être initié à l'art, il s'initie alors aux mystères de la vie avec son groupe d'amis et fréquente les maisons closes. Cette expérience alimentera, par la suite, une des thématiques de sa peinture.

A la fin des années cinquante, lorsqu'il a dix-huit ans, il décide de se consacrer entièrement à la peinture, avec le soutient inconditionnel de ses amis.

1.3. Première exposition

En juin 1951, à l'âge de 19 ans, Botero présente sa première exposition à la galerie Léo Matis de Bogota et vend quelques tableaux. Avec ce gain, il part à Tolu, ville balnéaire située dans les Caraïbes colombiennes, à la recherche d'une vie onéreuse, à l'image de Paul Gauguin qui s'était exilé dans la Polynésie. Il s'installe dans une cabane en partage avec deux autres personnes et travaille intensément pendant neuf mois. Il réalise sur place une série de tableaux qui connaissent un grand succès lors de sa deuxième exposition individuelle à Bogota, en 1952. Les œuvres de cette période se ressentent de l'influence de Gauguin, comme des périodes bleue et rose de Picasso.

De retour à Bogota, il participe au IX^{ème} Salon annuel des artistes colombiens avec un tableau réalisé à Tolu, *Frente al mar* (*Devant la mer*). Celui-ci montre deux hommes traînant un troisième personnage au regard angoissé, attaché par les pieds et les mains à deux perches de bois, comme on suspend les grands animaux chassés dans la forêt. Même si le réalisme de la représentation de la scène n'a pas grand chose à voir avec le style de Botero, le tableau contient un élément qui prendra ultérieurement une importance primordiale dans son œuvre : la monumentalité. Avec cette œuvre, il obtient le second prix, ce qui symbolise la reconnaissance locale de ses œuvres. Il met à profit l'argent du prix pour partir en Europe.

1.4. Voyage en Europe et apprentissage par la copie d'œuvres maîtresses.

« La réflexion sur une œuvre ainsi qu'une soigneuse copie de celle-ci donnent une connaissance de la peinture que seul un artiste peut atteindre. C'est comme déchiffrer un code secret qui ouvre les portes de la compréhension à d'autres réalités dans l'art. »

- Fernando Botero[264].

En 1952, alors âgé de vingt ans, Botero s'embarque pour l'Espagne, d'abord vers Barcelone puis vers Madrid, et s'inscrit à l'Académie des Beaux-arts de San Fernando. Son seul souci à est alors d'acquérir la maîtrise technique du métier de peintre. Il vit en face du musée du Prado et le fréquente régulièrement pour s'imprégner de l'art des maîtres européens tels que Velazquez, Tintoret et Titien et étudier leurs œuvres. Il finance partiellement son séjour en vendant les copies des œuvres qu'il réalise à des touristes.

Un soir, Botero voit dans la vitrine d'une librairie de Madrid, un livre sur la Renaissance italienne de l'historien de l'art Lionello Venturi[265], ouvert à la page de la reproduction de *La visite de la Reine de Saba au Roi Salomon* (vers 1452-1459) de Piero della Francesca et ressent une sorte d'extase qu'il explique ainsi : « Il y avait une expression de la forme totale, un volume plein, des formes saines, des couleurs éclatantes et dans des tons pâles les plus difficiles à réaliser […]. Une impression de monumentalité et une pérennité se dégageaient des figures »[266]. Manifestement, cette expérience annonce non seulement sa fascination pour l'art italien mais aussi ses choix esthétiques et sa prédilection pour le volume dans sa peinture et, ultérieurement, dans sa pratique de sculpture. Dès le lendemain, il acquiert ce livre et se plonge complètement dans sa lecture. Cet ouvrage éveilla en lui l'intérêt pour la peinture du XV^{ème} siècle et pour l'art de la Renaissance en général.

En 1953, après un court séjour à Paris, où il est déçu par les œuvres contemporaines présentées au Musée d'art moderne de la ville, il part en Italie. Il s'installe dans la ville de Florence, où il est admis à l'Académie San Marco pour prendre des cours de peinture de fresque. A la recherche de savoirs faires techniques, il copie sur place, à la fresque, des

[264]. Fernando Botero, *op. cit.*, p. 54.
[265]. Lionello Venturi, *La Peinture Italienne – La Renaissance – Etude Critique*, Paris, Edition Albert SKIRA, 1951.
[266]. Fernando Botero, *op. cit.*, p. 46.

œuvres des maîtres du Quattrocento tels que Botticelli, Masaccio, Giotto et Fra Angelica, à la fresque.

> « Faire des copies des fragments des grandes fresques des maîtres, était la seule possibilité de me familiariser avec les problèmes de la peinture. Cela me permettait d'avoir une concentration totale au point de vue technique et, de plus, c'était une façon de voir au-delà de la simple contemplation de l'œuvre. »[267]

Comme pour beaucoup de peintres[268], la copie de chefs-d'œuvre joue un rôle important dans la formation de Botero dans la mesure où elle un apprentissage qu'il n'a pas trouvé au contact des professeurs. D'ailleurs, il avoue que le seul contact qu'il ait eu avec un professeur est l'amitié de Rafael Saenz et se considère lui-même comme un autodidacte.

Les années passées en Europe s'avèrent les plus importantes dans sa formation dans la mesure où il passe son temps à dessiner, à visiter des musées, à étudier l'œuvre des maîtres et à lire plus qu'à créer. « J'ai appris à peindre en peignant, en pensant, en lisant et en observant. J'ai appris seul et j'ai du inventer la peinture qu'on ne m'a pas enseigné »[269], déclare-t-il.

Grâce au séjour européen, il acquiert les connaissances théoriques et pratiques qu'il considère fondamentales pour devenir peintre, en puisant dans les ressources formelles et techniques des maîtres, définissant ainsi sa position dans l'art : « en faveur des classiques et contre l'avant-garde ; en faveur de la tradition et contre les esthétismes modernes »[270]. Loin d'être conservatrice, cette attitude est en réalité non-conformiste car elle montre que le peintre refuse de se plier au conventionnalisme et à l'expérimentalisme pictural salué par la critique et le public. Une attitude contraire aurait été conformiste.

Dans *La Cena con Ingres y Piero della Francesca* (*Le Dîner avec Ingres et Piero della Francesca*, 1972), Botero s'imagine autour d'une table, lors d'un repas, dialoguant

[267]. *Ibid.*, p. 53.
[268]. Nous avons vu, par exemple, le rôle prépondérant de la copie dans l'œuvre d'Herman Braun-Vega et dans la formation de Pablo Picasso.
[269]. Fernando Botero cité dans Mauricio Martinez-Cavard, *Je suis unique: Fernando Botero*, Zarafa films, 2001.
[270]. Mario Vargas Llosa, *op. cit*., p. 28.

familièrement avec ces deux maîtres qu'il admire et qui ont été ses modèles, éliminant les barrières spatio-temporelles.

Si sa province natale, la mythologie et les modèles des années 1940 et 50 deviennent avec les années, une source thématique de ses peintures, c'est du côté de la tradition occidentale et des maîtres en particulier que se situent ses sources techniques. Comment va-t-il concilier l'intérêt pour cette tradition avec sa culture d'origine ?

1.5. Retour en Colombie et voyage au Mexique

« Dans les tableaux postérieurs à mon séjour au Mexique, on trouve une influence de l'artisanat populaire, de l'art précolombien et évidemment de l'art européen. C'est notre métissage. L'œuvre du peintre latino-américain doit refléter cet ensemble d'éléments, sans renoncer à ce mélange. »

- Fernando Botero[271]

En 1955, il décide de retourner en Colombie et d'exposer le fruit de son apprentissage. L'exposition qui eut lieu à la Bibliothèque Nationale s'avère être un échec car il ne parvient à vendre aucune peinture et fait face aux premiers rejets de la critique qui considère ses tableaux trop cérébraux et moins expressifs que ceux réalisés avant son départ en Europe. La même année, il se marie avec Gloria de Artei. Un an plus tard, il part au Mexique attiré par l'art précolombien, l'artisanat populaire et l'apport créole à l'art colonial de ce pays. Il souhaite aussi se familiariser avec la tradition plastique de son continent et s'orienter vers une thématique latino-américaine. C'est dans ce contexte idyllique qu'il fera la découverte qui marquera le tournant dans sa carrière.

[271]. Fernando Botero, *Botero s'explique; entretien avec Hector Loaiza en* 1983, *op. cit.*, p. 64.

1.6. *Nature morte à la mandoline*, la découverte d'un style.

« J'ai toujours été intéressé par des volumes grandioses, bien qu'il me soit impossible d'expliquer pourquoi j'ai choisi ces thèmes, ces attitudes et ces proportions… »

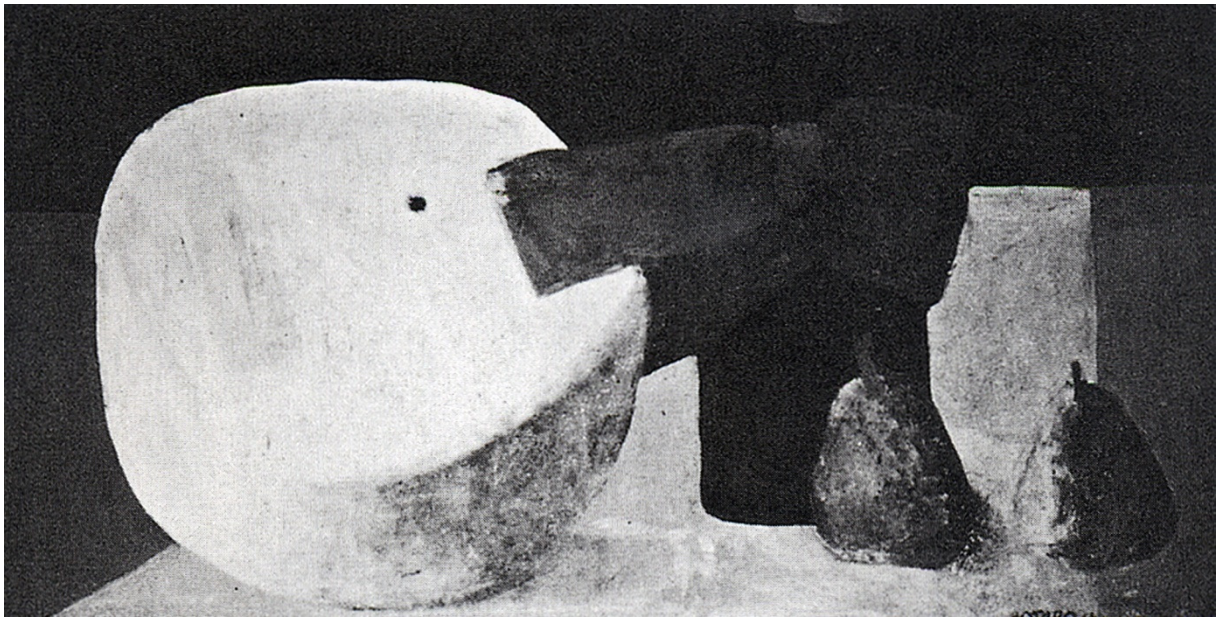
- Fernando Botero[272].

En 1956, lors de la réalisation du tableau *Nature morte à la mandoline* (Ill. n° II-45) au Mexique, il peint une mandoline avec des contours amples, exagère son volume et réduit le détail de l'ouïe. L'instrument acquiert alors des dimensions énormes. L'anecdote est ainsi décrite par le peintre :

> « En 1956, après une journée de travail intensif, j'ai pris un crayon à l'improviste et j'ai dessiné une mandoline aux formes très amples et généreuses come je le faisais toujours. Cependant, à l'instant de dessiner le trou au milieu de l'instrument, je l'ai fait beaucoup plus petit et, soudain, la mandoline a pris des proportions d'une monumentalité extraordinaire. »[273]

C'est donc en jouant sur le rapport d'échelle que, sans le vouloir, il trouve son style, mais ce n'est que quelques années plus tard, durant son séjour aux Etats-Unis, que ce parti pris se développera réellement, jusqu'à susciter l'intérêt de la critique et des galeristes. Botero confère systématiquement un volume d'une ampleur singulière à ses modèles combinant les disproportions anatomiques et les déformations afin de mieux souligner leurs rondeurs. Son style pictural fera l'objet d'une étude plus approfondie ultérieurement.

[272]. *Ibid.*, p. 54.
[273]. *Ibid.*, p. 64-65.



Ill. n° II-45. Fernando Botero, *Nature morte à la mandoline*, 1956. Huile sur toile, 67 x 121 cm. Collection Barrett, New York[274].

[274]. Werner Spies, *Botero, Paintings and drawings*, Munich, Prestel Verlag, 2007, p. 28.

1.7. Départ aux Etats Unis

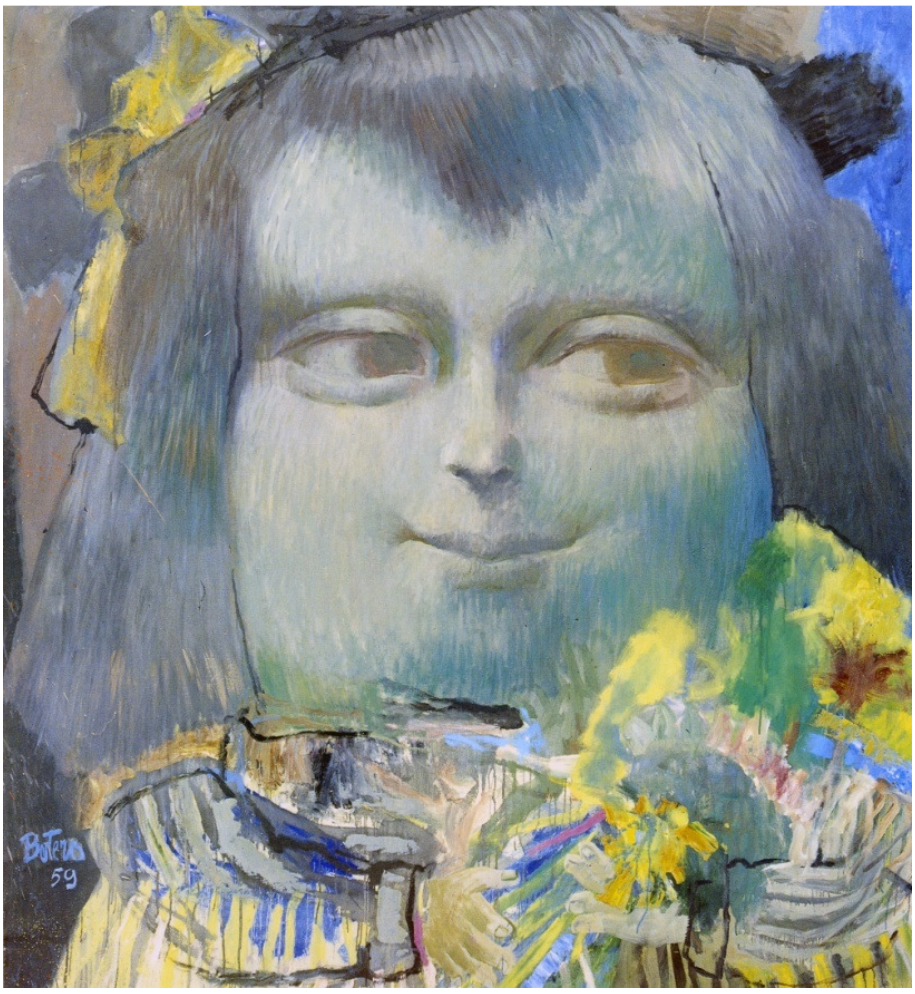
Botero expose pour la première fois aux Etats-Unis lors d'une manifestation collective au Musée des Beaux-arts de Houston au Texas en 1956.

En 1957, il part à New-York et s'installe à Greenwich Village. Il s'intéresse à l'œuvre de De Kooning et de Dubuffet pour le geste et la matière généreuse. Il part ensuite à Washington où l'Union Panaméricaine organise sa première exposition individuelle aux Etats-Unis. De retour en Colombie, il obtient le second prix au X^{ème} Salon des artistes colombiens.

Un an plus tard, nommé professeur à l'Ecole des Beaux-arts de l'Université Nationale de Colombie à Bogota, il participe au XI^{ème} Salon des artistes colombiens avec une toile intitulée *Hommage à Mantegna*. Suite à un premier refus du jury, la critique d'art argentine Marta Traba, intéressée par l'œuvre du peintre, déchaîne une campagne de presse très agressive contre le jury, en conséquence de quoi son tableau fut non seulement accepté mais obtint le premier prix du Salon.

1.8. La vie new-yorkaise

En 1960, Botero quitte à nouveau la Colombie et part vivre à New York. Si auparavant, il a dû faire face aux conflits dans sa recherche et aux doutes sur son travail, il doit maintenant faire face à d'autres problèmes. Il traverse une période très éprouvante de sa vie. Au départ, les conditions de travail sont difficiles, car il travaille dans une chambre de quatre mètres sur cinq et deux mètres et demi de hauteur. Il connaît des problèmes personnels : la séparation d'avec sa première femme en 1960, et la mort prématurée de son enfant, Pedro, âgé de quatre ans, qu'il a de son second mariage, dans un accident de la route en Espagne en 1974. Il doit surtout s'affirmer en sol nord-américain, lutter contre le dogmatisme imposé par l'expressionisme abstrait, contraire à son style, et garder la foi dans son travail. Le seul apport de la peinture américaine dans son travail consiste dans l'adoption de grands formats pour ses tableaux.



Ill. n° II-46. Fernando Botero, *Mona Lisa à l'âge de douze ans*, 1959.
Huile et tempera sur toile, 211 x 195,5 cm[275].

[275]. Gilbert Lascault, *Botero, La peinture*, Paris, Editions Cercle d'Art, 1992, p. 103.

Un an et demi après son installation aux Etats-Unis, Dorothy Miller, directrice adjointe du MOMA se rend à son atelier, conseillée par un autre artiste qui avait son atelier juste à côté du sien et à qui elle venait rendre visite. Fortement impressionnée par sa version de la *Joconde*, *Mona Lisa à l'âge de douze ans* (1959) (Ill. n° II-46), réalisée deux ans auparavant, elle décide d'acquérir cette toile pour le musée. L'œuvre fut placée dans un endroit stratégique. Cet évènement impulsa un intérêt général pour son œuvre. Partant de là, l'acceptation de son œuvre aux Etats-Unis se fera de façon progressive, grâce notamment aux rétrospectives dans des musées et aux publications sur son œuvre, parmi lesquels un article élogieux apparu aux *Times Magazine*.

Jusqu'en 1964, il vit des ventes directes à un groupe chaque fois plus large de collectionneurs qui viennent lui rendre visite avec régularité, mais les marchands new-yorkais ne manifestent aucun intérêt pour sa peinture. C'est après que Frank Lloyd, propriétaire de la galerie Malborough de New York, lui ait proposé d'exposer dans sa galerie en 1972 qu'il reçoit plusieurs propositions d'autres lieux. Commence alors une période de reconnaissance et d'aisance économique pour le peintre.

1.9. Le retour en Europe

En 1973, après treize ans de vie new-yorkaise, il retourne en Europe et s'installe à Paris. En 1975, Botero commence à s'intéresser à la sculpture jusque-là absente dans son œuvre et l'apprend en autodidacte. Etant donné le travail du volume et le caractère sculptural de ses peintures, le passage vers la sculpture semble une évolution logique, naturelle.

En 1978, il épouse l'artiste grecque Sophia Vali, peintre, sculpteur et créatrice de bijoux reconnue. La même année, il revient à l'œuvre maîtresse de Leonard de Vinci : La *Joconde* (Ill. n° II-47). Les deux versions sont opposées à l'extrême. Si le charme de la *Joconde* repose dans l'ambigüité, tout, dans la version de Botero, exprime le plaisir et la sensualité. Prisonnier de l'austère corset, le buste paraît plus voluptueux. Le visage éclatant, le regard complice et le sourire provocateur contredisent la quiétude des mains. En s'attaquant à l'œuvre de Vinci, Botero annonce une série d'autres défis au cours desquels il se confrontera avec les chefs-d'œuvre des maîtres occidentaux tels que Piero della Francesca, Rigaud, Van Eyck, Dürer, Rubens, Van Gogh et Velasquez.

Ill. n° II-47. Fernando Botero, *Mona Lisa*, 1978. Huile sur toile, 183 x 166 cm[276].

[276]. Léonard Gianadda, *Botero*, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 1990, p. 31.

2 Botero se confronte aux maîtres européens

2.1. Style, entre académisme et naïveté

A partir de ces éléments biographiques, il nous est maintenant possible de répondre à une question-clé qui nous permettra d'y activer notre problématique : Comment définir la peinture de Botero ?

Tout d'abord, l'aspect le plus évident réside dans l'exagération du volume de tout ce qui est représenté dans ses tableaux, un style dont la *Nature morte à la mandoline* (1956) a été la révélation, nous l'avons vu.

Mais, au-delà de l'évidente « enflure qui affecte le corps de ses personnages »[277], marque déposée de Botero, nous devons considérer sa peinture comme le produit de la tradition esthétique occidentale qu'il étudia en Espagne comme en Italie, et de son « expérience de l'Amérique latine provinciale, exubérante et pleine de vie, de sa jeunesse »[278].

Dans *Botero, dessins et aquarelles*, Mario Vargas Llosa émet une intéressante réflexion à ce sujet. Selon lui, la peinture de Botero « concilie une vision ingénue, crédule et univoque du monde avec la facture la plus élaborée et la plus rigoureuse »[279], la première résultant de son « expérience de l'Amérique latine provinciale »[280] et, la seconde, des années passées au contact de l'art européen. D'une certaine façon, nous pouvons, avec l'écrivain, qualifier la peinture de Botero de « naïve », « mais pas au sens où le sont [les œuvres] du Douanier Rousseau, du Polonais Wribel ou des *naïfs* haïtiens »[281], car son savoir faire dépasse les limitations pratiques et la gaucherie propres aux peintres naïfs et à l'art populaire. Mais qu'est-ce que sa peinture a au juste de « naïf » et qu'est-ce qu'elle a de « savant » ?

Naïve, elle l'est par « l'attitude de ses personnages, la vision décorative et affirmative de l'existence, sa défense de l'anecdote, du pittoresque, du folklore, comme moyens d'expression artistique, ses couleurs vives et contrastées, ses tons forts, pleins de santé,

[277]. Mario Vargas Llosa, *op .cit*., p. 14, citant Marcel Paquet, *Botero, peintures*, Editions de la Différence, 1983, p. 14.
[278]. *Ibid.,* p. 10.
[279]. *Ibid*., p. 23.
[280]. *Ibid.,* p. 10.
[281]. *Ibid.*, p. 22.

optimistes, et tout un arsenal de motifs assimilables extérieurement à l'art populaire »[282], ainsi que par des disproportions dans la représentation, faisant que les personnages et les objets paraissent parfois anormalement grands ou petits. Ce trait est visible par exemple dans des œuvres telles que *La maison d'Amanda Ramirez* de 1998 (Ill. n° II-48) ou *Portrait officiel de la junte militaire* de 1971 (Ill. n° II-49).

Par ailleurs, les adjectifs "ingénu", "naïf" ou "innocent" associés à l'Amérique Latine ne sont pas sans rappeler que :

> « Dans le contexte de la Découverte, la nudité de l'Indien est associée à son innocence et à sa pureté et, en cela, obéit au cliché du bon sauvage. Ce cliché correspond à une revalorisation d'un ancien mythe chrétien qui est celui de la vie paradisiaque dans les temps qui ont précédé l'histoire. Dans le chapitre de la 'Genèse' de la *Bible*, il est dit qu'Adam et Eve ont vécu inconscients de leur nudité, sans connaître le Mal, jusqu'au jour où ils ont succombé à la tentation et ont appris à avoir honte de la nudité de leurs corps et à discerner le Bien du Mal.»[283]

L'Amérique, avec ses vastes forêts, ses fruits, sa végétation variée et abondante, et ses mines d'or, rappelle l'image du paradis dans lequel vécurent Adam et Eve et la nudité des Indiens, l'innocence de ses habitants.

Elle tient de savant, la rigueur, la connaissance, la maîtrise technique ainsi que la réflexion et la logique sur lesquelles l'ingénuité de sa vision s'appuie. A cela, nous pouvons ajouter l'utilisation d'une palette réduite, privilégiant essentiellement trois couleurs – le bleu de cobalt, l'ocre jaune et le rouge cadmium – qu'il applique en les nuançant plus ou moins pour avoir différentes teintes.

[282]. *Ibid*., p. 22-23.
[283]. César-Octavio Santa Cruz Bustamante, *Le Métissage : du mélange des cultures au mélange d'images*, Mém. Maît., Arts plastiques, Université Bordeaux 3, Pessac, 2005, p. 32.

Ill. n° II-48. Fernando Botero, *La Maison d'Amanda Ramirez*, 1998, Huile sur toile, 225 x 187 cm[284].

Ill. n° II-49. Fernando Botero, *Portrait officiel de la junte militaire*, 1971. Huile sur toile, 174 x 219 cm[285].

[284]. Léonard Gianadda, *op. cit*., p. 43.
[285]. Pascal Bonafoux, *Botero*, Paris, Editions Cercle d'Art, 1996, p. 36.

2.2. Emprunts et hommages aux maîtres

« Jorge Luis Borges a écrit : « Je crois que notre tradition est toute la culture occidentale […]Je crois que les […] Sud Américains […] nous pouvons nous servir de tous les thèmes européens, nous en servir sans superstition, avec une irrévérence qui peut avoir, et qui a déjà, des conséquences heureuses. » L'œuvre de Botero est l'une de ces conséquences heureuses. Sa peinture prouve de façon exceptionnelle comment un artiste latino-américain peut se trouver lui-même – et exprimer, par conséquent, son monde – en établissant un dialogue constructif avec l'Europe, en s'alimentant à ses sources, en étudiant ses techniques, en rivalisant avec ses maîtres artistiques. »

- Mario Vargas Llosa[286].

Le dialogue avec les maîtres a été un élément moteur dans l'œuvre de Botero, nous l'avons vu. Cependant, ce dialogue ne s'arrête pas à l'étude de leurs œuvres et de leur technique.

Au cours de sa vie, Botero a réalisé des dizaines de peintures et de dessins citant, se référant ou rendant hommage à Vélazquez, Léonard de Vinci, Masaccio, Rubens, Jan Van Eyck, le Caravage, Dürer, Ingres, Monet, Bonnard et bien d'autres. Or, précise Vargas Llosa, « il est important de souligner que ces œuvres sont loin d'être de purs divertissements ou des prouesses techniques »[287], elles sont d'une part, une façon pour le peintre de revendiquer son adhésion à une tradition picturale « dont beaucoup se détournent aujourd'hui parce qu'ils le considèrent caduque et incompatible avec la modernité »[288], et d'autre part, « un moyen de s'approprier un héritage artistique »[289] en imposant son propre style.

Bien que la composition des œuvres-sources soit pour l'essentiel respectée, Botero modifie l'essence plastique de ces œuvres pour les rendre siennes, grossissant leurs personnages. Mais, outre l'exagération habituelle du volume de ses modèles, les modifications touchent aussi aux couleurs originales des œuvres. Celles-ci gagnent en clarté, en netteté, et en

[286]. Mario Vargas Llosa, *op .cit*., p. 26.
[287]. *Ibid*., p. 32.
[288]. *Ibid*., p. 33.
[289]. *Ibid*., p. 32.

fraîcheur et en vivacité. Un exemple remarquable du *cannibalisme*[290] de l'art européen à la Botero est sa réinterprétation du chef-d'œuvre de Jan Van Eyck : *Les Epoux Arnolfini* (1434).

2.3. Les Epoux Arnolfini

2.3.1. La version originale de Van Eyck

Peinte en 1434, *Les Époux Arnolfini* (Ill. n° II-50) est considérée comme une des œuvres majeures de Jan van Eyck, peintre flamand célèbre pour ses portraits et réputé pour avoir perfectionné la technique de la peinture à l'huile.

Le tableau a fait l'objet de nombreuses interprétations. Il représente deux personnages en pied, dans une chambre, et vus de trois quarts. Un inventaire du XVI^{ème} siècle les identifie comme « Arnoult Fin » et son épouse, ce qui permet d'établir l'identité de Giovanni Arnolfini, riche marchand toscan établi à Bruges, et de Giovanna Cenami, fille d'un autre riche marchand italien établi à Paris[291]. L'homme porte un chapeau noir, une grande tunique marron, et un habit dont seules les manches noires sont visibles. La femme quant à elle, porte un foulard blanc brodé sur la tête, une très longue robe verte qui traîne au sol, dont le tissu semble lourd, et un habit doté de manches bleues. La pose et l'attitude des personnages sont solennelles. L'homme a la main droite à moitié levée et de sa main gauche, il tient celle de sa femme, mais aucun d'eux ne regarde l'autre. Ils se tiennent avec raideur, gardant une certaine distance entre eux. Ils regardent tous deux vers le bas et leurs visages sont inexpressifs. La femme garde la main gauche posée sur son ventre. Une ceinture ajuste sa tenue juste en dessous de la poitrine, donnant l'impression que son ventre est bombé. Juste devant le couple se tient un petit griffon[292].

[290]. Mot emprunté à Marie-Laure Berdanadac de l'article « Picasso cannibale. Déconstruction-reconstruction des Maîtres » publié dans *Picasso et les maîtres*. Elle utilise ce mot de façon métaphorique, en allusion à la capacité de Picasso de « se nourrir » des œuvres du passé pour les reformuler autrement : « Son rapport avec les peintres du passé tient plus du cannibalisme, de l'iconophagie, que du pastiche ou de la paraphrase. […] ce pouvoir destructeur qui le conduit à « manger les choses pour les rendre vivantes » s'applique non seulement aux objets quotidiens de la réalité, à la figure humaine mais aussi aux œuvres du passé » (Marie-Laure Berdanadac, *op.cit.*, p. 37.)

[291]. Selon une récente interprétation formulée par Pierre-Michel Bertrand dans son ouvrage *Le portrait de Van Eyck* (Paris, Hermann, 1997), les personnages représentés dans l'œuvre ne seraient pas Giovanni Arnolfini et Giovanna Cenami sinon Jan Van Eyck et son épouse enceinte.

[292]. Race de chien au poil long.

Le décor est caractérisé par la richesse des objets qui le composent : un chandelier, des meubles finement sculptés et décorés, des tissus, etc.

A l'instar du miroir des *Ménines* de Velazquez, le miroir accroché au mur du fond, renvoie de nombreux détails absents du premier plan mais relatifs au contre-champ de la scène représentée dans le tableau – les personnages vus de dos et l'envers du décor – et des éléments situés hors-champs tels qu'une vue de Bruges à travers la fenêtre, deux autres personnages et le reste de la chambre.

D'autres éléments présents dans l'œuvre, en apparence anecdotiques – des sandales disposées aux pieds de l'homme, des fruits à proximité de la fenêtre, une seule bougie allumée dans le chandelier – ont une importance fondamentale dans le symbolisme de l'œuvre.

La composition est marquée par la verticalité de plusieurs éléments : les personnages, le rebord de la fenêtre et quelques meubles. La solennité de la scène est accentuée par un agencement symétrique dont l'axe est une médiane verticale reliant le chandelier au miroir, aux mains unies des personnages principaux et au petit chien du premier plan.

Deux sources de lumière éclairent la pièce : la première vient de l'extérieur – la lumière de jour passant à travers la fenêtre située à gauche – et la deuxième de la seule bougie du chandelier allumée.

L'illusion de profondeur est restituée par les lattes du plancher et par des lignes obliques passant par le bord inférieur et le milieu de la fenêtre, ainsi que par la partie supérieure du lit ; toutefois, ces lignes ne se croisent pas en un point de fuite unique. La lumière éclairant le mur renforce également cette illusion.

Les couleurs dominantes sont le rouge, émanant en majeure partie du lit et du fauteuil, le vert provenant de la robe de la femme, et le marron issue de la tunique de l'homme et du décor.

Le réalisme est poussé à l'extrême même dans les détails et cela repose notamment sur un dessin net et précis et sur l'application minutieuse de la peinture à l'huile.

Ill. n° II-50. Jan Van Eyck, *Les Epoux Arnolfini*, 1434. Huile sur bois, 82 x 60 cm. National Gallery, Londres[293].

[293]. http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Van_Eyck_-_Arnolfini_Portrait.jpg

Dans *Les Primitifs flamands*, Erwin Panofsky consacre quelques pages à l'interprétation du tableau. Selon lui, le symbolisme de l'œuvre a pour fonction de glorifier le sacrement du mariage. Ainsi, le décor dans lequel se situe la scène est-il en réalité une chambre nuptiale. Tous les éléments représentés à l'intérieur ont une connotation symbolique. Les perles de cristal accrochées au mur et le « miroir sans tache » dont le cadre est orné de dix minuscules scènes de la Passion du Christ symbolisent la pureté mariale. Les fruits disposés à proximité de la fenêtre rappellent l'innocence de l'Homme avant de succomber à la tentation. La petite statue de sainte Marguerite, qui surmonte le dossier de la cathèdre placée près du lit, la protection de la sainte patronne de l'enfantement et le petit chien l'emblème de la fidélité conjugale.

La seule bougie allumée du chandelier n'a aucune utilité pratique car la scène se déroule de jour. Elle est là pour symboliser le Christ qui voit toutes les choses et s'inscrit dans la tradition chrétienne médiévale selon laquelle un cierge devait être allumé dans la maison des nouveaux mariés.

Par ailleurs, Panofsky rappelle qu'avant le concile de Trente de 1563, deux personnes pouvaient se marier sans prêtres ni témoins par simple prestation de serment consistant en deux actes : « celui de joindre les mains (*fides manualis*) et, de la part du fiancé, celui de lever l'avant-bras droit (*fides levata*, geste demeuré en vigueur dans notre procédure juridique) »[294]. Deux remarques peuvent être formulées. D'une part, dans le tableau de Van Eyck, l'homme saisit la main de la femme de la main gauche tout en levant la main droite, alors que dans de nombreuses représentations de cérémonies de mariage, l'homme et la femme concrétisent leur acte en unissant leurs mains droites. Panofsky voit en cela une solution d'ordre plastique qui consiste à « réunir deux moments d'une même action en une seule scène »[295]. D'autre part, le miroir accroché au mur du fond dévoile la présence de deux autres personnages dont l'un serait le peintre. Ce double portrait serait en quelque sorte un certificat de mariage, le peintre étant l'un des témoins oculaires. L'étrange formule figurant au dessus du miroir, « *Johannes de Eyck fuit hic* » (Jan van Eyck fut ici), nous le confirme.

L'interprétation de Panofsky peut être complétée par les informations suivantes.
Les chaussures retirées par les époux sont une marque de respect envers le caractère sacré de la chambre. La position et l'attitude des personnages dans le tableau sont révélatrices du rôle

[294]. Erwin Panofsky, *Les Primitifs flamands*, Hazan, Paris, 1992, p. 369.
[295]. *Ibid*.

de l'homme et de la femme dans un couple pour la société de l'époque. L'homme est posté près de la fenêtre, c'est-à-dire du monde extérieur, du monde du travail. Son air sérieux et solennel dénote sa position de pouvoir. La femme se tient, quant à elle, près du lit, ce qui renvoie à son statut de femme au foyer. Son visage inexpressif dénote la soumission. Ses vêtements et le vert de sa robe conotent la fertilité ainsi que sa mission dans le couple : engendrer un héritier. Sa position –le dos rejeté vers l'arrière – et sa main posée sur son ventre bombé indiquent une grossesse avancée mais cette posturepeut aussi relever d'un canon de beauté de l'époque[296]. Nous retrouverons celui-ci, ultérieurement, dans la version interprétée par Fernando Botero.

2.3.2. La réinterprétation de Botero

Le chef-d'œuvre de Van Eyck a été repris par le peintre colombien à plusieurs occasions. Entre 1978 et 2006 (Ill. n° II-51, Ill. n° II-52 et Ill. n° II-53), nous avons répertorié trois versions différentes de ce même thème.

Dans une version de 1997, largement répandue sur internet, la position et la disposition des personnages ainsi que celles des objets ont été, pour la plupart, respectées. Seules les sandales ont été placées de façon différente. D'autres éléments ont été modifiés ou supprimés. Contrairement au chandelier de l'œuvre originale, celui de la version de Botero, est toutes bougies allumées. Le griffon a été remplacé par un chat. Nous ne retrouvons plus l'inscription au dessus du miroir ni le collier de perles, ni la cathèdre près du lit.

Dans les deux autres versions, le schéma se reproduit presque à l'identique, certes avec quelques légères nuances : les bougies sont entièrement éteintes ou remplacées par une ampoule, les sandales sont disposées autrement et le nombre et la disposition des fruits varient selon les versions. Aussi, nous pouvons remarquer que dans la version de 1978, Giovanni Arnolfini est montré complètement vu de face alors que les deux autres versions sont plus respectueuses de l'original en campant de trois quarts. Mais tout cela n'affecte pas vraiment les principaux aspects compositionnels de l'œuvre source ni le *modus operandi* de Botero, car le facteur principal et commun entre ces versions demeure le grossissement des personnages.

[296]. Selon la journaliste de Radio Euskadi, Ederne Frontela, le couple Arnolfini n'a jamais eu d'enfants.

Ill. n° II-51. Fernando Botero, Les époux *Arnolfini*, 1997. Huile sur toile, 134 x 107 cm[297].

[297]. http://college.monsegur.free.fr/spip.php?article389

A cela, il faudrait rajouter les nombreuses disproportions anatomiques : des têtes trop grosses par rapport au corps, des mains étonnamment petites et des yeux, bouches et nez très petits par rapport aux visages. Si la représentation iconique de la scène de Van Eyck avec leurs personnages est respectée, le peintre a modifié l'œuvre dans sa plasticité.

Le caractère solennel et figé de la scène originale s'est adouci ou a disparu, relayé par une sensation de calme et d'apaisement. La raideur des personnages devient rondeur et la pièce a gagné en luminosité. Même les couleurs ne sont plus les mêmes : elles sont plus vives et rayonnantes que dans l'œuvre originale, cela est particulièrement notable dans les deux dernières versions. Pour comprendre cette métamorphose, il est intéressant de revenir à l'analyse de Vargas Llosa à propos d'œuvres à sujet politique tels que *La Guerra* (*La Guerre*, 1973), ou *El Prisionero politico* (*Le Prisonnier politique*, 1972) :

> « L'indignation morale ou la préoccupation politique qui poussent l'artiste à aborder ces thèmes restent, en passant par ses pinceaux, subordonnées à une vision esthétique. Conforme aux principes qui donnent cohérence et autonomie à ce monde, cette vision les soumet au moule habituel : elle les enfle, les congèle et les anoblit chromatiquement, transformant leur contenu éthique et politique en apparence visuelle, en pureté sensorielle. L'anecdote qui devrait manifester la colère, se dilue en spectacle qui est, comme tous les autres motifs et anecdotes de ce monde à part, couleur, fixité, volume, densité, atemporalité, ébahissement, indifférence. Les grandes dévastations de la guerre, le tourbillon de cadavres martyrisés, s'ordonnent comme les unités d'un des objets les plus récurrents de cette réalité, la corbeille de fruits ou de fleurs, et, comme les fruits et les fleurs, deviennent, débarrassées de souffrance ou d'angoisse, des présences plastiques, à l'abri de toute contingence humaine. »[298]

[298]. Mario Vargas Llosa, *op.cit*., p. 18-19.

Ill. n° II-52. Fernando Botero, *Les époux Arnolfini*, 1978. Huile sur toile, 130 x 118 cm[299].

Ill. n° II-53. Fernando Botero, *Arnolfini d'après Van Eyck*, 2006. Huile sur toile, 205 x 165 cm[300].

[299]. Gérard Durozoi, *Botero*, Paris, Editions Hazan, 1992, p. 68.

Des corridas, le cirque, des natures mortes pourvues de bananes, de pastèques, d'oranges, d'ananas – « les fruits authentiques des Tropiques »[301] – mais pas de pommes car elles « sont pour les snobs »[302], la représentation de membres de l'église, les nus féminins…tous ces thèmes traités par le peintre lui permettent de retrouver le caractère jovial et pittoresque de ses œuvres. Même lorsque les sujets sont plus délicats, comme dans le cas des de ceux que nous venons de citer, Botero vide ses tableaux de tout contenu politique ou moral pour leur donner une apparence inoffensive, et dote ses personnages d'une apparence volumineuse et innocente.

Dans le monde de Botero, donc, calme et volupté vont de pair. C'est un monde où le bonheur est possible. Tout ce qui relève du malheur ou de la souffrance se dissout jusqu'à en devenir le contraire. La démesure des corps de ses personnages « est à la mesure inverse du néant qui les étreint »[303]. Ronds, colorés, vides et avec un côté enfantin et naïf qui les rapproche de l'univers des jouets[304], ils ressemblent à des « ballons de baudruches ». Il suffit de se référer à la définition du mot pour en attester : sphère plus légère que l'air, formée d'une pellicule très mince gonflée de gaz et qui sert de jouet aux enfants. Mais, si la rondeur et le coloris des personnages de Botero soulignent leur côté pittoresque, le « vide » a une connotation négative car, si nous les considérons vides, cela voudrait dire qu'ils n'ont pas d'âme. Un commentaire de Vargas Llosa, se référant aux personnages et aux choses représentées par l'artiste, illustre parfaitement ce propos : « Le gigantisme qui les arrondit et les approche d'un point au-delà duquel elles éclateraient ou s'élèveraient dans les airs, sans pesanteur, semble aussi les vider de tout contenu : désirs, émotions, illusions, sentiments. »[305]

La définition du mot « pneumatique » nous renvoie aussi à cette idée de vide. « Pneumatique », dont « pneu » (1891) est l'abréviation, est apparue en 1520 et vient du grec *pneumatikos* (relatif au souffle) et du grec *pneuma* (souffle). Il désigne le bandage en creux d'une roue, formé d'une carcasse de fils de coton, d'acier, enduite de caoutchouc,

---

[300]. Rudy Chiappini et Erica Jong, *Botero,Œuvres 1994-2007*, Milan, Skira, 2007, p. 110.
[301]. Gilbert Lascault*, op. cit*., p. 89.
[302]. *Ibid.*
[303]. Mario Vargas Llosa, *op.cit.*, citant Marcel Paquet, *Botero, peintures*, Editions de la Différence, 1983, p. 14.
[304]. La comparaison, a été établie par Vargas Llosa : « S'il faut les comparer à quelque chose, plutôt que d'utiliser comme terme de référence l'humanité vivante, recourons à ce qui leur est le plus proche : l'univers des jouets, ce monde fictif dont l'enfant confond les frontières avec celles de la réalité » (*Ibid.*, p. 13.)
[305]. *Ibid*.

contenant de l'air (dans une chambre à air ou non) ainsi que le caractère de ce qui est gonflé avec de l'air comprimé. Nous pouvons donc qualifier d'inflation pneumatique le paradoxe selon lequel Botero grossit ses modèles à mesure qu'il les vide car c'est comme s'il les gonflait avec de l'air, comme s'il les allégeait.

Les sculptures peintes sur carton-pâte d'Equipo Crónica, inspirées de « ninots »[306] des Fallas, associent aussi la notion de légèreté à celle du volume. Le matériel utilisé ainsi que « le volume ovoïde de ces bonhommes »[307] et la référence aux figurines des fêtes valenciennes confèrent aux œuvres un côté humoristique. *El huevo de Pascua* (*L'œuf de Pâques*, 1968-69), représentant la reine Marianne d'Espagne comme un *ninot*, est lié à une connotation critique du pouvoir, de la société et de la culture mais aussi du type de production situé entre l'artisanat et l'art. Le titre même de l'œuvre lui donne un caractère ironique en identifiant sa forme avec « l'aliment populaire typique, l'œuf, de la célébration religieuse traditionnelle »[308]. Dans d'autres œuvres, les artistes du collectif transforment les personnages des *Ménines* de Vélazquez et de la famille royale de Goya en bonhommes en carton-pâte donc légers, comme si les détenteurs du pouvoir étaient vides et sans expression.

[306]. Figurines exhibées lors des Fallas, fête populaire ayant lieu les rues et places de Valence et dans d'autres villes de la province de Valence.
[307]. Michèle Dalmace, *Equipo Crónica, catalogo razonado a cargo de Michèle Dalmace*, Ivam Institut Valencia d'art Modern, 2001, p. 77. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.
[308]. *Ibid.* Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante

Ill. n° II-54. Fernando Botero, *Abu Ghraib 52*, 2005. Huile sur toile, 179 x 120,6 cm[309].

Ill. n° II-55. Fernando Botero, *Abu Ghraib 47*, 2005.Huile sur toile, 180 x 114,5 cm[310].

[309]. Rudy Chiappini et Erica Jong, *op.cit.*, 147.
[310]. *Ibid.*, p. 151.

3 Conclusion

Que ce soit dans le cas Botero ou de Braun-Vega, la citation révèle l'admiration de ces deux artistes latino-américains pour la tradition picturale occidentale et l'importance qu'a celle-ci dans leurs démarches respectives. C'est certainement ce même sentiment d'admiration qui a motivé leur voyage en Europe et la prolongation de leur séjour sur ce continent : Botero vit actuellement entre l'Espagne, l'Italie et la France et Braun-Vega s'est installé depuis plus de trois décennies à Paris. Chez Braun-Vega s'ajoute la recherche de ses origines culturelles, lui-même ayant un père austro-hongrois.

La différence primordiale entre ces deux peintres réside dans la manière dont ils traitent les formes qu'ils empruntent à leurs modèles et dans leurs intentions. Braun-Vega restitue les formes de ses modèles sans modifier leurs proportions car son intention est de les reproduire le plus fidèlement possible et que le spectateur reconnaisse la perfection de ses reproductions alors que Botero les déforme purement et simplement. L'intention de ce dernier est de confronter son style à celui de ses modèles à l'instar de Picasso mais, contrairement au maître andalou qui détruit les formes et les reconstruit en changeant constamment de style, Botero se sert d'un seul et même style pour les reformuler, celui développé à partir de 1956 avec la réalisation de sa *Nature morte à la mandoline*. Ne craint- t-il pas de se lasser lui-même ou de lasser son public, comme l'exprime l'écrivaine nord américaine Erica Jong : « A vrai dire, je commençais à me lasser de tous ces chats gras et de toutes ces femmes massives. C'était comme un art fait d'opulence et d'indifférence aux souffrances de l'humanité. Ces Boteros, gras, amusants, charnus, sexuels et sereins commençaient à devenir ennuyeux. »[311]

A ce titre, la série d'œuvres réalisée en 2005 et inspirée des tortures infligées aux prisonniers iraquiens par les soldats américains dans la prison d'Abu Ghraib (Ill. n° II-54 et Ill. n° II-55) représente une exception à la règle car cette fois-ci, Botero dénonce l'horreur et la cruauté par des images terrifiantes montrant la souffrance de ces hommes de façon explicite, sans tabous ni amoindrissements de leurs expressions.

Dans le cas de Braun-Vega, il existe un autre risque : à force de voir le peintre péruvien imiter les styles d'autres peintres, le spectateur pourrait se demander s'il possède un

[311]. Erica Jong Dans Rudy Chiappini et Erica Jong, *op.cit*. p. XI.

propre. Or, si le style d'un peintre est ce qui rend sa peinture unique et reconnaissable, nous devons sans doute considérer l'association de différents styles et citations comme étant le sien. Son style se trouve dans le métissage, dans l'hybride. Nous devons aussi reconnaître sa capacité à s'approprier des styles et images d'autrui et de les associer pour créer des situations inimaginables et de les rendre crédibles, c'est cette capacité qui séduit le spectateur. Or, son travail ne relève pas de la copie, mais du collage de citations dans lequel les emprunts sont camouflés par l'imputation de subtiles modifications et d'une matière unique, l'acrylique, afin de donner à ses œuvres unité formelle et plastique.

Chez Braun-Vega, les citations et les emprunts à l'imaginaire péruvien deviennent des éléments culturels ou sociologiques qui activent la mémoire historique du spectateur. Ainsi dans *Double éclairage sur Occident*, l'Infante Marguerite-Thérèse représente la conception d'une succession dynastique du pouvoir hérité de l'Espagne coloniale tandis que la fille indienne est associée au Pérou d'en basoublié par le pouvoir de l'Etat. Dans l'œuvre de Botero, l'œuvre citée devient une image, un prétexte pour le travail de l'artiste et qui disparaît sous son style. Son travail relève donc de l'appropriation.

L'originalité de ces deux démarches réside dans l'association qu'opèrent les deux peintres entre ce qu'ils empruntent à la tradition occidentale et ce qu'ils apportent de leurs cultures : des personnages de la réalité péruvienne dans le cas de Braun-Vega et la couleur locale dans le cas de Botero.

Si les œuvres des maîtres sont une source d'inspiration pour des métissages formels de toute sorte, le Pop art et la reproductibilité mécanique qu'il introduit dans l'art, à partir des années soixante, ouvrent la voie à l'utilisation de reproductions photographiques d'œuvres d'art dans la peinture et, par là, à la profusion de pratiques citationnelles.

III. LES US DE LA SERIGRAPHIE DANS LES PRATIQUES CITATIONNELLES CONTEMPORAINES

Inventée au XVII^{ème} siècle[312], la sérigraphie ou *silkscreen* en anglais (« écran de soie ») est un procédé d'impression en série permettant, à partir d'un écran obturé selon un motif, d'obtenir d'importants tirages et utilisé de nos jours pour de multiples fonctions et applications, particulièrement dans l'industrie graphique.

Au cours du XX^{ème} siècle, l'apparition de clichages photographiques et la fabrication d'écrans synthétiques, se substituant aux anciens écrans de soie, sont à l'origine d'un perfectionnement technique de la sérigraphie dérivant dans un nouveau procédé, la photo-sérigraphie. Contrairement aux techniques de gravure et de sérigraphie traditionnelles, il s'agit d'un procédé mécanique et s'avère, par conséquent, plus efficace dans l'obtention d'un réel photographique, ce qui n'est pas sans importance à l'égard de notre sujet de thèse sur la citation picturale car, pour la première fois, des reproductions photographiques d'œuvres peuvent être directement imprimées sur une toile sans passer par la technique du collage. Dans les années 1960, des artistes américains et européens se sont emparés de cette technique pour l'appliquer à l'imagerie « pop ». L'exploitation croissante d'images (photographies, publicités ou œuvres d'art) dans le domaine artistique grâce à la reproduction photomécanique est indissociable de l'avènement du Pop art, de la prolifération des pratiques citationnelles ainsi que d'une nouvelle esthétique picturale liée aux effets chromatiques de la sérigraphie. La citation intervient différemment dans les démarches des peintres pop. Ainsi, si elle occupe une place privilégiée dans la production de Roy Lichtenstein ou de Martial Raysse, cette place est centrale dans la production d'Alain Jacquet.

Dans le présent chapitre, nous allons d'abord nous intéresser à la technique de la sérigraphie, à son évolution et aux diverses modifications qu'elle subit depuis ses débuts jusqu'à l'application de procédés photographiques et sa postérieure utilisation artistique.

Ensuite, nous allons voir quelques démarches dans lesquelles citations et photo-sérigraphie vont de pair et à travers celles-ci, les changements introduits dans la peinture par ce procédé. D'un point de vue technique, la photo-sérigraphie permet d'incorporer l'image photographique dans la peinture ainsi que la reproduction de celle-ci en série. C'est dans cette ambivalence que nous pouvons situer les démarches de Robert Rauschenberg et d'Andy Warhol. Si dans la peinture du premier, l'image photographique s'insert dans la toile et se juxtapose à d'autres éléments picturaux, dans celle du second elle se multiplie et, par sa

[312]. Ce serait un japonais dénommé Some Ya YuZeu qui aurait constitué le premier écran sérigraphique en tendant des cheveux fins de femmes sur un cadre en carton.

répétition, s'incruste dans le regard du spectateur. Par ailleurs, la photo-sérigraphie, issue de procédés photographiques, relève de la même contradiction que la photographie, découverte vers 1830 par Nicéphore Niepce : elle est à la fois une technique artistique et un procédé de reproduction mécanique. En ce dernier aspect réside sa force – son objectivité dans la reproduction des images sources – et sa limite due à la perte de subjectivité de l'artiste. Empreint d'autodérision, Warhol exploite cette limite dans l'aspect impersonnel et mécanique de ses œuvres qui renvoie aux reproductions photographiques imprimées des images servant de modèle. Apparaît ainsi une des principales caractéristiques de l'esthétique pop, la reproduction des effets de la reproductibilité photomécanique. Lichtenstein joue encore plus sur la dérision en parodiant le procédé : il reproduit carrément l'effet de la reproduction mécanique en imitant la trame pointillée de l'impression sur papier journal. Jacquet reprend cette trame et amplifie le diamètre des points dans ses sérigraphies. Ainsi, si la photo-sérigraphie rompt avec un certain nombre de critères instaurés par la peinture académique tels que l'unicité et l'authenticité de l'œuvre d'art, elle est aussi à l'origine d'une nouvelle esthétique liée à l'appauvrissement de l'image reproduite mécaniquement, à sa réduction à une trame de points, à sa fragmentation en aplats de couleurs juxtaposées ou à sa restitution en quadrichromie.

Finalement, nous verrons d'autres démarches qui se situent dans la continuité avec celles mentionnées précédemment dans la mesure où les artistes ont recours à la photo-sérigraphie, à l'esthétique pop ou aux citations picturales, parfois à plusieurs de ces outils en même temps. Equipo Crónica exploite cette esthétique et l'applique à des citations de l'histoire de l'art espagnol. Sigmar Polke reconstitue des images par l'intermédiaire d'une trame de points juxtaposés, interprétation graphique de la trame de l'impression éditoriale, rappelant ainsi la trame de points utilisée par Lichtenstein. Ernest Pignon Ernest renoue avec le dessin académique, mais rompt avec le système officiel des galeries d'art en affichant les sérigraphies de ses propres dessins inspirés de chefs-d'œuvre anciens sur les murs des villes où il intervient.

A/ APPROCHE SEMANTIQUE, TECHNIQUE ET HISTORIQUE DE LA SERIGRAPHIE

1 Etude sémantique de la notion de « sérigraphie »

La sérigraphie est une technique d'imprimerie qui utilise un écran constitué d'un tissu à maillestrès fines tendu sur un cadre en bois interposé entre le passage de l'encre et le support. Quelques zones de la soie tendue sont recouvertes de vernis, d'émulsion, par un découpage de papier ou de film transparent selon un motif. Les mailles laissées libres sont celles qui correspondent à l'image à imprimer et qui laisseront passer l'encre.

L'étymologie du mot nous renseigne donc sur le type de matériel employé à l'origine pour la réalisation des écrans et sur le processus d'impression. Dérivé du latin *sericum* (la soie) et du grec *graphein* (l'écriture), il revient à écrire à travers de la soie. Cela est d'ailleurs confirmé par la dénomination antérieure longtemps attribuée à cette technique soit « impression à l'écran de soie ». Elle a été également appelée « impression à la lyonnaise », « pochoir de soie », *silkscreen* (écran de soie en anglais) ou *screen* (abréviation d'écran de soie). De 1953 à 1965, le *Dictionnaire encyclopédique Quillet* utilisait aussi le mot « séricigraphie » pour la désigner. Aujourd'hui, la soie est remplacée par des tissus synthétiques comme le nylon et le polyester.

Le procédé de la sérigraphie repose sur le principe du pochoir et consiste à fixer un pochoirimperméable, par des procédés manuels ou photographiques, sur un écran textile à trames fines, sur les zones à obturer. L'encre, passée à l'aide d'une raclette (lame de caoutchouc montée sur du bois ou sur du métal), passe au travers la zone non recouverte, imprimant ainsi le motif laissé à nu sur le support. Autrement dit, « il s'agit de faire passer de l'encre à travers la forme imprimante pour qu'elle se dépose sur le support à imprimer »[313]. En cela, la sérigraphie se distingue d'autres techniques d'imprimerie telles que la typographie, l'offset et l'héliogravure et des techniques traditionnelles de gravure que sont la xylographie, la lithographie et la gravure sur métal, avec lesquelles le motif est transféré « par décalque

[313]. « L'imprimerie, la sérigraphie », *B.A.T.*, n°19, nov. 1979, p. 34-37, p. 34.

(directe ou indirect) de la surface de la forme imprimante sur le papier »[314]. De plus, elle se distingue, avec la lithographie, des autres techniques de gravure dans la mesure où la matrice ne subit pas d'incision. Comme avec le pochoir traditionnel, autant d'écransque de couleurs sont nécessaires pour reproduire le motif original.

[314]. *Ibid*.

2 Fonctions et applications du procédé

La sérigraphie peutêtre utilisée sur de multiples supports, pas nécessairement plans(papier, plastique, tissu, métal, verre et bois), avec diverses matières (émail, bitume, vernis, chocolat, encre mate ou brillante, fluorescente ou phosphorescente) et au bénéfice de divers domaines : artistique, artisanal ou industriel. A vocation industrielle, les applications qui lui sont attribuées sont très nombreuses. Elle a notamment été exploitée et développée par l'industrie graphique :impressions sur papier et carton de posters, de matériels de P.L.V[315] tels qu'affiches, graphiques et panneaux publicitaires, marquages de bouteilles, flacons et tout type d'objets en verre, impressions sur supports métalliques, sur plastiques de toutes sortes, rigides ou souples (notamment d'autocollant), dépôts d'adhésifs sur des supports divers, réalisations de circuits imprimés des ordinateurs et des appareils ménagers, impressions de textiles (historiquement ce fut d'ailleurs là une des premières utilisations de la sérigraphie) et de tee-shirts, marquages d'objets en volume et de formes très diverses tels que pots coniques, le cubes de papier, les tubes cylindriques, impressions sur CDs, décorations sur pâtisseries industrielles, etc.

Dans son utilisation artistique, la sérigraphie désigne un « procédé de l'estampe[316] qui, reprenant le principe du pochoir, permet l'impression, à de multiples exemplaires, d'un dessin réservé par clichage[317] sur un écran de soie »[318] ainsi que l'estampe obtenue par ce moyen.
Plus précisément, la sérigraphie (l'impression obtenue par cette méthode) est une estampe lorsqu'elle est réalisée à partir du dessin d'un artiste et une estampe originale lorsque l'artiste a lui-même réalisé le dessin et le clichage manuel ou photographique sur l'écran.

[315]. Publicité sur Lieu de Vente : elle regroupe le matériel et les techniques publicitaires utilisées directement sur le lieu de vente. Son objectif est de faire la promotion d'un produit sous différentes formes.
[316]. Image à caractère artistique, imprimée généralement sur papier après avoir été gravée en relief (gravure sur bois, linogravure), en creux (taille-douce) ou traitée à plat (lithographie, sérigraphie) sur un support adéquat : bois linoléum, métal, pierre, écran de soie, selon le cas. Le mot « estampe » a un sens plus extensif que celui de « gravure ».
[317]. Préparation de l'écran sérigraphique en vue de l'impression.
[318]. Marie Samson, *Dictionnaire usuel des arts plastiques*, Via Medias Editions, 2004.

3 Matériel

Au moment ou Warhol en fait usage, l'écran, matrice ou tamis est l'élément qui permet l'impression, il se compose d'un cadre sur lequel est tendu un tissu.

Originellement en bois, le cadre sert à maintenir le tissu dont il commande la tension. Il doit être solide mais pas trop épais ou lourd afin de pouvoir être manipulé avec aisance. Les cadres en bois étaient sujets à des déformations à cause de la tension même du tissu et de la pression exercée par la raclette sur ce dernier lors de l'impression. Si aujourd'hui les cadres métalliques, en aluminium ou en acier, sont préférés à cause pour leur solidité et parce qu'ils sont indéformables, les cadres en bois continuent à être utilisés car ils restent moins coûteux. Les cadres en acier posent par ailleurs un problème de poids. L'un des côtés peut-être fixé au bord de la table d'impression ou du plan de travail par deux charnières, ce qui permet de le rabattre et de le relever comme un couvercle et de mieux contrôler ses gestes lors de l'impression.

Les premiers tissus à être utilisés étaient la batiste[319] et l'organdi. Or, ils sont de nos jours presque totalement abandonnés à cause de leur manque de solidité – ils ne peuvent servir que pour de très petits tirages – et parce qu'il est difficile de les tendre fortement au risque de les déchirer. Aussi n'a-t-on pas tardé à employer la soie à bluter la farine. A la demande des sérigraphes, les fabricants de soie à bluter ont alors mis au point une soie naturelle spécialement fabriquée à leur intention dont les fils étaient recouverts d'une substance protectrice appelée séricine. Celle-ci bénéficiait d'une grande résistance contre les déformations provoquées par les impressions et les nettoyages successifs. Or, elle se montrait très difficile à nettoyer ce qui explique sa régression au profit des toiles synthétiques. En effet, depuis les années 1940, sont également utilisés le nylon et le polyester et des tissus métalliques, généralement en acier inoxydable. Ces derniers sont particulièrement résistants mais d'un prix élevé et par conséquent réservés à des usages particuliers, de haut professionnalisme. Les tissus synthétiques présentent l'avantage d'être très solides – ils supportent l'usage intensif – et facilement récupérables car ils se nettoient avec aisance. D'autre part, à différence de la soie, l'encre s'y accroche moins et ne sèche pas entre les mailles, ce qui évite les risques de bouchage.

[319]. Toile de lin très fine.

Constituée d'un manche en bois et d'une lame en caoutchouc ou en nylon, la raclette sert à racler l'encre sur l'écran et à la faire passer à travers les zones réservées. La taille des raclettes varie en fonction de la largeur de l'image à imprimer, elle doit la dépasser de quelques centimètres (entre 5 et 7 cm.). Une raclette creuse en métal est utilisée pour appliquer un produit photosensible sur l'écran dans les procédés photographiques.

La sérigraphie se caractérise par un grand choix d'encres. Cependant, ce choix est limité par une contrainte spécifique fondée sur une contradiction : « la couleur de sérigraphie ne doit pas sécher trop vite sur l'écran pour ne pas boucher les mailles ; toutefois, le séchage doit être relativement rapide sur la matière imprimée pour faciliter la superposition rapide des feuilles imprimées »[320]. De plus, l'encre doit pouvoir se nettoyer facilement pour que l'écran puisse être réutilisé. Par ailleurs, le type d'encre utilisé dépend du type de pochoir : ils doivent être dans une relation inverse afin que le pochoir repousse l'encre en l'empêchant de traverser la zone qu'il obture. Par exemple, si le tissu est bouché avec des craies grasses, il convient d'utiliser des encres à l'eau. S'il est bouché avec de la gouache, il est possible d'utiliser des encres contenant de l'huile. Les encres sérigraphiques se divisent en deux grands groupes : les mates et satinées et les brillantes. Parmi le premier groupe se trouvent les encres synthétiques à relief (de même caractère que la gouache, opaques et résistantes mais fragiles aux pliages et aux frottements), les encres cellulosiques (opaques et résistantes à la lumière avec cependant une odeur forte qui peut être gênante), les encres éthyl-cellulosiques[321] (moins résistantes que les précédentes, ne sèchent pas trop dans l'écran, mais une fois imprimées, elles sèchent assez vite dans l'écran), les encres à l'eau (moins colorées et moins résistantes que les précédentes ; des gouaches et des acryliques peuvent être également utilisées mais il est préférable d'utiliser des encres spéciales pour la sérigraphie pour papier ou tissu), les encres fluorescentes et phosphorescentes (elles sont opaques mais pas très résistantes à la lumière et sèchent vite dans l'écran). Parmi les brillantes, les encres glycérophtaliques[322] laissent des aplats nets, sont opaques, résistantes aux frottements, aux pliages et à la lumière.

[320]. H. Birkner, *La sérigraphie sur papier et sur étoffe*, Paris, Dessain et Tolra, 1977, p. 43.
[321]. De grandes concentrations d'éthylcellulose peuvent causer des perturbations digestives et des problèmes intestinaux. La cellulose est suspectée d'avoir un effet transgénique et cancérigène.
[322]. Les encres glycérophtaliques sont des encres à base d'huile mais contenant des solvants nocifs pour l'homme et son environnement, il est donc préférable de limiter leur utilisation. De façon générale, les encres et diluants utilisé en sérigraphie, à l'exception de ceux qui sont à base d'eau, sont plus ou moins nocifs pour la santé

Concernant, les films et les supports de préparation des pochoirs, nous pouvons distinguer les films et les supports inhérents aux procédés manuels et les films réservés aux opérations photomécaniques.

Parmi les premiers, se trouvent les films de découpe et à masquer.

Les films de découpe sont des pellicules plastiques constituées d'une couche extérieure gélatineuse et d'un support transparent provisoire en papier ou en plastique. Entre ces derniers est pris un colloïde[323] cireux qui les maintient. Le film est placé sur le document à reproduire, face gélatineuse vers le haut. Les contours du motif à imprimer sont découpés dans la couche gélatineuse à l'aide d'un stylet sans que soit attaqué le support, puis enlevés. La couche gélatineuse adhère à l'écran avec de l'eau, avec un solvant ou avec une source chaleur selon du type de film utilisé. Lorsque le film est collé à la chaleur à l'écran, il faut d'abord le poser à plat, côté gélatineux vers le haut, l'écran vient par-dessus, également à plat. L'intérieur est couvert avec une feuille de papier vierge. Ensuite, il faut passer sur le papier de couverture un fer chaud : sous l'effet de la chaleur, la gélatine adhère à l'écran et le support peut être enlevé. Le découpage correspond aux parties à encrer. Le motif est donc imprimé en positif.

A différence des films de découpe, les films à masquer sont utilisés pour imprimer les parties non découpées du film, en obtenant donc une impression en négatif.

Les films photographiques, quant à eux, sont en apparence similaires à ceux utilisés dans les procédés manuels mais adaptés aux différents procédés photomécaniques utilisés.

lorsqu'ils sont utilisés dans des concentrations élevées. Il est nécessaire de se protéger convenablement avec un masque, des gants en caoutchouc et en appliquant ces produits dans un espace aéré.

[323]. Système dans lequel des particules très petites sont en suspension dans un fluide.

4 Procédé

Une fois que le tissu est tendu sur le cadre, nous pouvons procéder au travail de la sérigraphie. Celui-ci se divise essentiellement en deux étapes : le clichage et l'impression.

4.1. Clichage

Une première étape consiste à préparer l'écran en vue de l'impression, par des méthodes manuelles ou photographiques. Cette étape est celle de la fabrication du pochoir et s'appelle clichage. Celui-ci peut être positif – si les parties dégagées de l'écran correspondent au dessin rempli d'une couleur –, ou négatif – dans le cas où le dessin correspond à une réserve du support et où l'encrage n'est alors effectué qu'autour de celui-ci, le dessin négatif donne l'impression en réserve.

4.1.1. Clichage manuel

Le clichage peut être réalisé manuellement avec un liquide de remplissage (du bouche-pores[324], de la colle de poisson, des colles, des laques ou des peintures épaisses et à séchage rapide) en obturant certaines zones de l'écran à l'aide d'un pinceau, avec du papier kraft, bristol ou métallisé, du plastique ou du film découpé selon le motif voulu, ou avec un crayon gras (ou crayon lithographique) ou de l'encre lithographique. Dans le cas des deux derniers matériaux, il existe un procédé un peu plus long et compliqué. Une fois que l'encre est sèche ou que le dessin est fini, toute la surface de l'image est enduite avec un liquide de remplissage (bouche-pores ou émulsion), de façon homogène, sans que celle-ci adhère aux zones imprégnées de matière grasse. Après séchage de l'écran, le tracé à l'encre ou au crayon est dépouillé à la benzine. Ce même procédé peut être effectué en dessinant sur l'écran avec de l'encre latex[325]. Le dépouillement se fait ici à la gomme douce. Une autre application consiste à l'utiliser l'encre latex comme fixatif. Dans ce cas, les deux côtés de l'écran doivent être préalablement bouchés avec une émulsion. Les zones qui doivent laisser passer la couleur pour apparaître en positif lors de l'impression sont débouchées avec un solvant débouche-

[324]. Enduit servant à obturer les pores du bois et des matériaux poreux.
[325]. Encre au caoutchouc.

mailles. Quand l'écran est sec, l'émulsion est figée avec l'encre latex sans que les propriétés du produit débouche-mailles soient altérées. Le solvant est enlevé des parties débouchées en rinçant l'écran avec de l'eau froide.

4.1.2. Clichage photographique

Le pochoir peut être réalisé aussi de façon photographique. Dans ce cas, les deux faces de l'écran sont bouchées avec une émulsion photosensible (sensible à la lumière, plus particulièrement aux ultraviolets), appliquée verticalement à l'aide d'une raclette creuse (encollage), en lumière inactinique. Une fois que l'émulsion est sèche, l'écran peut être masqué par un motif découpé ou dessiné directement avec une matière opaque (gouache, encre, ou autre[326]) ou par application d'un film transparent sur lequel est dessiné le motif. Il peut être aussi dessiné sur une feuille, puis reproduit en positif ou en négatif sur un film photographique ou typon[327]. Une méthode moins sophistiquée, mais aussi plus accessible et moins coûteuse, consiste à faire une photocopie assez foncée du motif désiré et à l'enduire d'huile avec un chiffon en la rendant, par ce biais, translucide[328]. L'écran est ensuite placé sur une plaque en verre ou une table lumineuse, côté intérieur contre la plaque, recouvert par un feutre noir et une planche sur laquelle sont posés des poids, afin qu'aucune lumière ne puisse pénétrer entre le document et l'écran, et exposé quelques instants à une forte lumière (Insolation). Les parties masquées par le motif ne laisseront pas passer les ultraviolets alors que les zones transparentes les laisseront passer pour que l'émulsion durcisse et adhère à la toile de l'écran en bouchant ainsi la trame du tissu. L'écran sérigraphique insolé est dépouillé à l'eau froide afin d'éliminer l'émulsion des zones qui ont été protégées de la lumière (celles masquées). Pour réaliser un nouveau pochoir, l'émulsion est enlevée de l'écran avec un dissolvant et de la lessive en poudre, en frottant énergiquement et simultanément des deux côtés avec des grattoirs. Cette technique qui associe la sérigraphie aux procédés photographiques se dénomme aussi photo-sérigraphie.

[326]. Dans ce cas, il est recommandé de protéger préalablement l'émulsion avec du vernis.
[327]. Warhol corrigeait ses typons, les retouchait à l'aide d'un crayon et les recadrait pour ne conserver que l'essentiel du visage de ses modèles.
[328]. Procédé appliqué dans les cours de sérigraphie à la Faculté d'Arts de l'Université Catholique Pontificale du Pérou, 2006.

4.2. Impression

Après clichage, l'écran est placé sur le support à imprimer. Contrairement aux autres techniques de gravure utilisant des presses mécaniques, en sérigraphie c'est l'imprimeur lui-même qui fournit la pression. Avant l'impression, les bords intérieurs de l'écran sont consolidés avec du ruban adhésif pour empêcher l'encre de déborder. Il est ensuite nécessaire de ménager un espace entre le papier et l'écran afin d'éviter le maculage[329] et assurer le décollage du papier. L'encre est ensuite versée en haut de l'écran, au-dessus de l'image, et étalée à bords perdus. Elle est ensuite raclée vers soi hors contact sans que la surface de l'écran touche le support, et traverse les parties nues de l'écran, puis ramenée au point de départ. Le mouvement est répété plusieurs fois pour préparer l'écran à l'impression. Cette opération s'appelle nappage. Lors de l'impression, l'encre est raclée fermement en une seule fois en dépassant de quelques centimètres l'image de chaque côté. Pour un motif de plusieurs couleurs, chacune d'elles aura un écran différent.

Le tirage effectué, l'encre excédentaire est récupérée à même l'écran à l'aide d'une spatule et reversée dans le pot. L'encre restante sur l'écran est nettoyée avec une éponge humide lorsqu'il s'agit d'encres à l'eau, avec un dissolvant pour les encres à base d'huile, tout en faisant attention à ne pas endommager le pochoir. L'écran est ensuite rincé et puis séché avec un torchon. Avant de resservir, l'écran doit être complètement sec.

[329]. Tâches engendrées par des feuilles venant d'être imprimées.

5 L'intérêt de la technique sérigraphique au bénéfice de l'art

D'un point de vue esthétique, la sérigraphie permet d'obtenir des impressions au chromatisme franc et vibrant tant par les aplats juxtaposés, voire superposées, que par les trames. La couleur, les teintes y ont une présence, une saturation maximale. De plus, elle est susceptible de grandes dimensions contrairement à d'autres techniques de gravure.

Elle permet aussi, de réaliser à peu de frais, la réalisation des petits tirages grâce au coût modeste du matériel, les écrans et les encres. Toutefois, les procédés photographiques impliquent des frais plus importants notamment pour l'acquisition des émulsions photosensibles et l'aménagement de l'atelier (table lumineuse, chambre noire, etc.).

Par ailleurs, l'écran sérigraphique, nettoyé, peut-être réutilisé plusieurs fois après l'impression. Cela dépend de la solidité du matériel utilisé notamment du tissu – les tissus synthétiques sont plus résistants que la soie ou l'organdi –et du soin de l'imprimeur. Ainsi, en 1964, Alain Jacquet tire environ cent cinquante impressions de son *Déjeuner sur l'herbe*.

6 Développement du procédé sérigraphique à travers l'histoire

Inventée en Asie au XVII^{ème} siècle, la sérigraphie est dérivée de celle qui est probablement la plus ancienne de toutes les techniques d'expression graphique, le pochoir, dont nous trouvons des belles manifestations 30 000 ans avant notre ère. Nous trouvons notamment dans les grottes de Gargas (Hautes-Pyrénées), les tout premiers pochoirs, imprimés en négatif. Les artistes rupestres ont conçu des motifs en soufflant de la terre colorée à l'aide d'un chalumeau en roseau ou d'un os creux autour de leur main posée sur le rocher ; celle-ci faisait ainsi office de masque. Dans l'Antiquité, les pochoirs étaient utilisés pour la décoration des tombeaux égyptiens, les dessins des mosaïques grecques et les panneaux de bois romains, annonçant les attractions des jeux. En Chine, entre 221 et 618 après Jésus-Christ, les pochoirs ont servi à la reproduction à grande échelle des représentations de Bouddha et des idéogrammes. Les Japonais décoraient leurs kimonos également à l'aide de pochoirs. C'est d'ailleurs à eux qu'est attribuée la création du premier écran de sérigraphie au XVII^{ème} siècle. Dans le *Dictionnaire technique de l'Estampe* d'André Béguin[330], nous pouvons lire qu'un dénommé Some Ya Yu Zeu l'aurait constitué avec un filet de cheveux fins de femmes tendus sur un cadre en carton. Sur celui-ci étaient collées deux silhouettes en feuille de mûrier imprégnées d'huiles pour les rendre étanches. La couleur était appliquée verticalement avec une brosse et traversait l'ensemble sauf la zone où se trouvaient les silhouettes huilées car elles repoussaient l'encre à l'eau.

Au XIX^{ème} siècle, la technique sérigraphique connaît un développement important avec l'importation de sérigraphies japonaises en Occident et l'invention des premiers écrans en fils de soie tendus sur un cadre en bois. Ils étaient fabriqués avec de la soie à bluter (tamiser) la farine et les réserves étaient réalisées avec des colles. L'encre était toujours appliquée à l'aide d'une brosse. Ce type de sérigraphie a été employé en Angleterre et en France, dans la région lyonnaise, d'où la dénomination d' « impression à la lyonnaise ». Par la suite, la brosse a été remplacée par un rouleau, puis, dès le début du XXème siècle, par une raclette avec une lame en caoutchouc (aujourd'hui, également en nylon)permettant de déposer plus uniformément l'encre qu'avec un pinceau.

[330]. André Béguin, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Paris, André Béguin, 1998.

En 1915, apparaissent les premiers clichés photographiques ouvrant la voie au développement de la sérigraphie dans le marché des arts graphiques. Roy Bech, Charles Peter et Edward Owens révolutionnent la sérigraphie industrielle en mettant au point des émulsions photosensibles avec du sel d'acide chromique. Du matériel à des prix accessibles et d'excellente qualité est en même temps commercialisé.

Vers les années 1920, apparaissent à Berlin les premières démonstrations d'impression sérigraphique sur papier. Le procédé est appelé *Siebdruck* (de *sieb*, « tamis », et de *druck*, « impression », donc « impression sur tamis »). Vers les années 1930, il est diffusé en Europe et utilisé dans l'impression de lettres et de décors.

La crise boursière de 1929 profitera à la sérigraphie, moins onéreuse que les méthodes d'impression traditionnelles. Les artistes travaillant pour des journaux jettent alors un dévolu sur le procédé sérigraphique pour la reproduction de leurs illustrations.

La sérigraphie connaîtra ensuite un développement inattendu au cours de la 2ème guerre mondiale, les soldats américains l'utilisent pour l'impression rapide d'étiquettes, de casques, de bidons, d'avions, de trains, de même que pour la réalisation des cartes, etc. A la fin de la guerre, le matériel de sérigraphique abonde dans les surplus militaires (Stock américain) par des militaires. Il est utilisé pour des multiples travaux de publicité, d'emballage et de décoration, dans de nombreux pays à travers le monde, permettant ainsi la diffusion de cette technique.

C'est à partir des années des années 1940 que des artistes de renommée internationale comme Pablo Picasso, Fernand Léger, Raoul Dufy, Marc Chagall et Georges Braque s'emparent de cette technique et produisent quelques rares sérigraphies.

En 1948, est fondée la Screenprinting and Graphic Imaging Association International (association internationale d'imagerie graphique et sérigraphique) qui défend les intérêts des spécialistes de l'image en mettant au point des produits d'imprimerie de haute qualité tels que des films et émulsions photosensibles améliorés.

A partir des années 1950, la sérigraphie se développe d'une façon industrielle en Europe et aux Etats-Unis. En 1959, est fondée l'Association Française de la Sérigraphie. Motivés par les possibilités chromatiques liées aux progrès techniques et à la mécanisation du

procédé, le Nouveau Réalisme et la Figuration Narrative, mouvements concomitants au Pop art, ont eu recours à ce procédé.

Outre-Atlantique, les peintres Jackson Pollock et Ben Shahn s'essayent à cette technique mais se heurtent aux préjugés des collectionneurs et des marchands d'art. Serait-ce à cause du caractère industriel et, par conséquent, non-artistique de la sérigraphie ? Mais cette vision change radicalement lorsqu'à partir des années 1960, Andy Warhol, Roy Lichtenstein et Robert Rauschenberg commencent à s'en servir au profit l'imagerie « pop ».

B/ LA REPRODUCTION MECANIQUE D'ŒUVRES D'ART DANS LA PEINTURE POP AMERICAINE

Apparu au début des années 1960, le Pop art se caractérise par la représentation d'objets quotidiens tirés de la société de consommation et par l'utilisation de procédés mécaniques, notamment la sérigraphie. Parallèlement, le développement de l'industrie graphiquefavorise la diffusion banalisée d'images de toute sorte, des bandes dessinées aux reproductions d'œuvres d'art. Cette profusion d'images ne peut que frapper le regard créateur des peintres pop qui ne tarderont pas à se les approprier. Ainsi, au cours de cette période, les citations d'œuvres deviennent monnaie courante parmi ces peintres.

1 Approche sémantique sur le « Pop art »

Le terme « Pop art » (abréviation de *popular art*, « art populaire » en anglais) désigne un courant artistique qui, entre 1950 et 1970 aux Etats-Unis et en Europe, s'est caractérisé par la représentation plastique ou graphique d'objets banals, industriels ou quotidiens dont la publicité , le cinéma et la télévision déversaient les images. Dans le *Dictionnaire technique de la peinture*, André Béguin définit le Pop art comme une tendance artistique et picturale née dans les années 1960 et apparentée au mouvement Pop, issu de la « Pop'music » (musique populaire).

A l'origine, le terme servait à désigner les produits des mass media de façon générale, et non un style artistique en particulier. Il apparaît à Londres au début des années cinquante, au sein de *l'Independent Group* (I.G.), cercle d'artistes animé par le critique d'art Lawrence Alloway qui manifeste une prédilection pour la technologie et les nouveaux produits de consommation qui en dérivent. C'est ensuite au début des années 1960, aux Etats-Unis, que le terme « Pop art » est lancé puis pérennisé pour désigner les œuvres d'art faisant référence à l'imagerie populaire.

Le courant se caractérise par le désir de puiser ses sources dans le quotidien. Cela se traduit dans les œuvres, d'une part, avec la représentation des objets et des symboles de la

société de consommation (affiches publicitaires, bandes dessinées, bouteilles de Coca-Cola, boîtes de soupe, Marylin Monroe) et, d'autre part, avec la réhabilitation de l'image photographique et de l'objet réel, en opposition au lyrisme gestuel de l'Expressionnisme Abstrait qui domine alors.

Nous pouvons ainsi comprendre le Pop comme une forme de réaction ou de résistance à l'hégémonie de l'Expressionisme Abstrait ou de l'Abstraction Lyrique. Si ces derniers avaient fait de la subjectivité et de l'expressivité de l'artiste le fer de lance d'une expression originale et spontanée, le Pop art cherche, pour sa part, à éradiquer la touche picturale et cultive l'emploi de procédés mécaniques, propos notamment illustré par la série des *Brushstrokes* de RoyLichtenstein.Comme l'indique leur nom en anglais, il s'agitde« coups de brosse » reproduits sur des formats monumentaux qui font référence à la facture des expressionnistes abstraits mais dans un style qui leur est largement opposé. Celui-cise caractérise par l'utilisation du cerne, de l'aplat et de la trame de points imitant les points Ben Day des images reproduites selon des méthodes d'impression industrielle, éléments distinctifs de l'écriture graphique du peintre. Par leur aspect mécanique et leur taille démesurée, ces œuvres parodient le « caractère impersonnel et mécanique de l'action de peindre des épigones de l'expressionisme abstrait »[331] et « la surestimation du statut artistique du coup de pinceau et de la facture »[332] expressionniste.

De même, les peintres pop désacralisent la *furia* romantique de la touche expressionniste, descendent l'art du piédestal dans lequel il avait été placé au cours de la décennie précédente, en prenant comme sujets des objets et des images courantes tirées directement du quotidien tels que les boîtes *Brillo* de Warhol ou Mickey et Donald chez Lichtenstein, bref des ready-made iconiques. Pour Marco Livingstone :

> « Le Pop Art a éliminé la sensibilité inhérente au grand courant traditionnel de la peinture européenne, et, plus spécifiquement, l'angoisse existentielle, l'intériorité intense et le rôle de la spiritualité, l'identité de l'individu et le repliement sur soi –

[331]. Eric Valentin, « Les « Brushtrokes » selon Arthur Danto », *Artstudio*, n°20, printemps 1991, pp. 94-109, p. 99.
[332]. *Ibid*.

> caractéristiques de l'expressionismes abstrait, le mouvement américain des années 1940 et 1950. »[333]

Une telle démarche est radicale car elle vise non seulement à désacraliser l'art mais à éliminer les barrières entre art d'élite et art populaire, entre les beaux-arts et la vie quotidienne. Le mouvement est accepté rapidement et intégré à l'art officiel, New York ravit les feux de la rampe à Paris.

Une réflexion sur le principe d'unicité de l'œuvre émane de la reproduction en série des images médiatiques parle recours à des techniques mécaniques industrielles jusqu'ici considérées comme étrangères à l'art, telles que la sérigraphie photographique dont Warhol a abondamment usé. Au niveau iconique, lorsque le répertoire des images du quotidien semble s'être épuisé, c'est des peintures célèbres via leurs reproductions imprimées que le Pop art va s'emparer. Au niveau plastique, les œuvres-cibles ou « citantes », qu'elles soient sérigraphiques ou pas, présentent souvent un aspect similaire à celui de leurs sources imprimées, ce qui demeure une caractéristique de l'esthétique pop. L'esthétique de ces œuvres renvoie donc à un écho désincarné du réel, à son effigie. Il en est ainsi notamment chez Warhol (*Mona Lisa*, 1963) et chez Lichtenstein (*Cathédrales*, 1969).

Avant de poursuivre, il s'impose de distinguer l'expression « Pop art » de celle d' « art populaire ». Ce dernier se réfère plutôt à la pratique populaire de l'art par opposition à un art pratiqué par une élite. Puis, Etienne Souriau définit-il ce concept spécifiant que :

> « L'art populaire peut en effet désigner aussi la pratique de l'art par le peuple, par tous les anonymes qui composent un peuple ». Il précise que« la pratique populaire de l'art est à l'origine de l'art: tant que les artistes n'ont pas été reconnus comme tels, et les arts libéraux distingués des arts mécaniques [...], ce sont les artisans, des ouvriers, qui ont produit les œuvres, c'est toute la collectivité qui a joué, dansé, chanté. »[334]

L'intérêt pour les pratiques populaires de l'art se retrouve aussi en musique à travers divers genres tels que le rock, le pop, le folk ou le blues des afro-américains.

[333]. Marco livingstone, *Le Pop Art*, Paris, Editions Hazan, 2000, p. 15.
[334]. Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2010.

2 Robert Rauschenberg, les images s'insèrent dans la peinture

La démarche artistique de Robert Rauschenberg poursuit l'idée d'un art total associant plusieurs pratiques (peinture, dessin, photographie, lithographie, sérigraphie, sculpture), opérations techniques (effaçage, barrage[335], transfert d'encre, frottage, striage[336]), supports (papier, soie, toile, métal), matériaux (peinture à l'huile, coupures de journaux et objets trouvés) et langages (abstrait, typographique).Dans ses tableaux, les divers éléments sont convoqués librement et combinés de façon aléatoire. Une grande partie de ces combinaisons est tributaire du hasard, sans qu'une interprétation puisse en être vraiment donnée, si ce n'est laissée à l'appréciation du spectateur. Les fondements de la conception de l'art de Rauschenberg résultent des nombreuses facettes de sa formation et de ses rencontres avec d'autres artistes.

De 1947 à 1948, a il fait ses études au Kansas City Art Institute où il s'est consacré à la peinture, l'histoire de l'art, la composition, la sculpture, la musique, l'anatomie et la mode.
En 1949, il fait des études de photographie au Black Mountain College en Caroline du Nord.
Dès 1952, il collabore avec le compositeur John Cage ainsi qu'avec le danseur et chorégraphe Merce Cunningham, puis réalise entre 1953 et 1965 pour la compagnie de danse de ce dernier de nombreux décors, scénarios, costumes, et accessoires.
Parallèlement, Rauschenberg produit dans ces années des collages tout d'abord avec des matériaux extra-artistiques et des rebuts récupérés dans la rue, ensuite avec des lambeaux de tissus, des fragments de presse écrite et de bandes dessinées, mêlés à diverses couleurs et textures. Dans *Yoicks* (1954), titre d'un de ses collages, des bandes de tissus à pois et des bandes de couleurs vives intercalées sont reliées par des coulures de peinture. Par l'incorporation de matériaux étrangers dans la peinture, ces travaux annoncent la série de ses incontournables *Combine paintings* et s'accordent avec le parti pris par Georges Braque et Pablo Picasso lorsqu'ils introduisirent dans leurs œuvres des matières tirées des arts appliqués – lettres peintes en pochoir, pigments mélangés à du sable, papiers collés, papiers peints, faux bois et faux marbre –marquant la transition du cubisme analytique au cubisme synthétique. Le critique d'art américain, Clément Greenberg, décrit ainsi cet épisode :

[335]. Action de barrer, de faire obstacle. En anglais, l'expression « barrage of images » signifie saturation ou superposition d'images ayant un rapport entre elles.
[336]. Fait de couvrir de stries, de raies.

> « De 1911 à 1912, comme la tendance de leurs plans-facettes à adhérer à la surface littérale devenait plus forte et plus difficile à nier, Braque et Picasso durent avoir recours à d'autres dispositifs de 'détrompe-l'œil' pour garder la surface à quelque distance. Pour renforcer et parfois remplacer la typographie simulée, ils commencèrent à mélanger du sable et d'autres substances étrangères à leur pigment ; la texture ainsi obtenue attirait l'attention sur la réalité de la surface tout en produisant des effets sur de plus larges zones du tableau. Par ailleurs, dans d'autres œuvres, Braque se mit à peindre certaines parties en simulant les veines du bois ou du marbre »[337]

2.1. Les Combine paintings

« La peinture est en rapport avec l'art et la vie. On ne peut faire ni l'un ni l'autre. (J'essaie d'agir dans le fossé entre les deux). »

– Robert Rauschenberg [338].

Les *Combine paintings* ou simplement *Combines* sont des œuvres procédant du collage d'objets déchus du quotidien sur un fond de toile peints, c'est par elles que Rauschenberg s'est internationalement imposé comme une des principales figures de l'art de l'assemblage[339]. Plus qu'à une association de peinture et de sculpture, ces tableaux procèdent à la fusion entre l'art et la vie, donnant naissance à des assemblages pour le moins disparates : peinture à l'huile et mine de plomb sur literie dans *Bed*de1955 (Ill. n° III-1) ; peinture à l'huile, aquarelle, crayon, craie, coq empaillé, oreiller et divers matériaux sur structure de bois montée sur roulettes dans *Odalisk* (1955 – 1958, Ill. n° III-2) ; chèvre angora empaillée au museau peint, les flancs ceints d'un pneu, peinture à l'huile, tissus, imprimés, métal, bois, un talon en

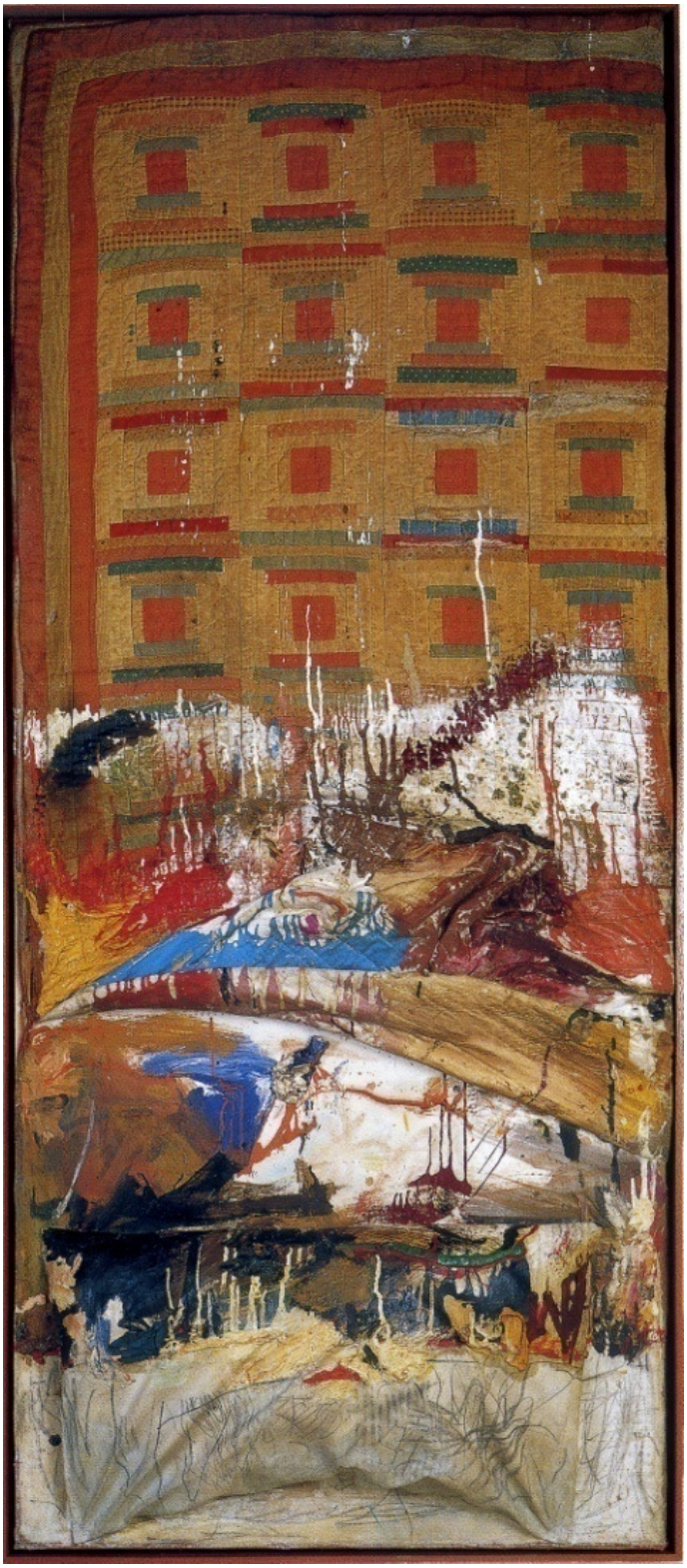
[337]. Clément Greenberg, *Art et culture, essais critiques*, Paris, Editions Macula, 1988, p. 85.
[338]. Robert Rauschenberg cité par Sam Hunter, *Rauschenberg, œuvres, écrits, entretiens*, Paris, Editions Hazan, 2006, p. 37.
[339]. En art contemporain, c'est une œuvre plus ou moins complexe en trois dimensions, construite à partir de matériaux divers ou d'éléments hétérogènes (laminés, formes préfabriquées, objets de récupération, etc.), réunis par collage, par soudage ou par procédé mécanique. Le procédé a été notamment utilisé dans les détournements d'objets quotidiens des nouveaux-réalistes – dans les *tableaux-pièges* de Spoerri, dans les *compressions* de César ou dans les *accumulations* d'Arman – et dans les combinaisons de peinture et d' « objets trouvés » de l'allemand Kurt Schwitters et du peintre pop américain Robert Rauschenberg.

caoutchouc, une balle de tennis sur un support en bois disposé à plat sur le sol pour *Monogramme* (1955-1959, Ill. n° III-3), le plus novateur des *Combines* et l'un des plus célèbres.

Dans les *Combines*, la peinture est appliquée de façon spontanée et gestuelle avec des touches de peinture désordonnées qui ne sont pas sans rappeler la gestualité et l'expressivité caractéristique de l'*Action Painting*. Il doit à Jackson Pollock les jets de peinture et les coulures (*drippings*) et à Willem de Kooning, « les éclaboussures de couleurs, la désinvolture de la touche, la sensation de la matière picturale sur la surface »[340]. Ce dernier est d'ailleurs le seul à avoir maintenu simultanément, comme le fera Rauschenberg, figuration et abstraction au sein de sa peinture. De ce fait, les tableaux de Rauschenberg ont plus d'affinités avec l'Expressionisme Abstrait qu'avec le Pop art, même s'ils restent liés à ce mouvement de par leur contenu. Cette remarque est aussi valable pour son ami et également peintre Jasper John's bien la touche de ce dernier reste moins gestuelle. A ce propos, Marco Livingstone explique :

> « Alors que Rauschenberg pratique l'ample technique gestuelle insoucieuse des coulures, qui est celle d'artistes comme Willem de Kooning, Jackson Pollock et Franz Kline (appelés Action Painters par le critique Harold Rosenberg), Johns semble avoir pris pour modèle le traitement plus retenu de Philip Guston. »[341]

[340]. Youssef Ishaghpour, *Rauschenberg, Le monde comme images de reproduction*, Tours, Editions Léo Scheer, 2003, p. 19.
[341]. Marco Livingstone, *op. cit.*, p. 18.



Ill. n° III-1.Robert Rauschenberg, *Bed*, 1955.Peinture à l'huile et mine de plomb sur literie, 191 x 80 x 16,5 cm. The Museumof Modern Art, New York[342].

[342]. Sam Hunter, *op. cit.*, p. 38.

Ill. n° III-2. Robert Rauschenberg, *Odalisk*, 1954.Structure en boismontée sur roulettes, matériaux divers, 218,5 x 96,5 x 67,5 cm.The Museum of Contemporay Art, The Panza Collection, Los Angeles[343].

Ill. n° III-3. Robert Rauschenberg, *Monogramme*, 1955-1959.Plateau de bois monté sur roulettes, matériaux dives, 106,5 x 164 cm. Moderna Museet, Stockholm[344].

[343]. *Ibid*., p. 41.
[344]. *Ibid*., p. 56.

Or, il ne s'agit pas chez Rauschenberg d'une peinture purement abstraite car les objets, par leur seule présence, revendiquent l'idée d'une représentation et sont porteurs de sens. D'autre part, ses tableaux, à mi-chemin entre peinture, sculpture et installation, marquent l'influence de l'esthétique des « objets trouvés » du dadaïste Kurt Schwitters qui désigne en 1919sous le terme *Merz* – réduction du mot *Kommerz*, visible sur un collage de la même année – l'ensemble de ses travaux ainsi que sa technique de création[345]. Ils révèlent aussi l'influence de Marcel Duchamp qui, vers 1915, introduisit dans l'art l'idée de l'objet quotidien en tant qu'œuvre avec l'invention des premiers *ready-mades*. Cette influence est avérée, voir renforcée, par l'amitié que Rauschenberg entretient, à partir de 1960, avec Duchamp lui-même qui s'était établi à New York dès 1915.

2.2. Au-delà des « objets trouvés »

Malgré les innovations qu'ils ont introduites dans l'art, les « objets trouvés » commencent à devenir, au cours de ces années, une sorte de lieu commun dans le milieu de l'art. Depuis les collages cubistes et dadaïstes et les premiers *ready-made* de Duchamp, voient le jour d'autres propositions ayant pour centre intérêt l'intégration du réel dans la peinture et le détournement d'objets quotidiens. Ainsi, en France, le groupe des Nouveaux Réalistes fondé en 1960 prend position pour un retour à la réalité,– en réaction au lyrisme de la peinture abstraite des décennies précédentes, sans toutefois tomber dans une figuration trop prononcée – et préconise l'utilisation d'objets extraits de la réalité de leur temps, à l'instar des *ready-made* de Duchamp. Ainsi, émerge un art fait d'assemblages d'éléments quotidiens. Ce sont les accumulations d'objets chez Arman, les compressions chez César, les lacérations d'affiches chez Villeglé. Issu de ce groupe, l'artiste suisse d'origine roumaine Daniel Spoerri ouvre un restaurant à Düsseldorf en 1968 où il sert une nourriture préparée par ses soins, puis une *Eat-Art Gallery*, où il invite des clients et des artistes à confectionner des œuvres comestibles comme les personnages en pain d'épices de Richard Lindner ou les sucres d'orge de César. Il

[345]. « Le mot Merz signifie l'assemblage à des fins artistiques de Tous les matériaux imaginables et par principe, l'égalité de chacun de ces matériaux sur le plan technique. La peinture Merz se sert donc non seulement de la couleur et de la toile, du pinceau et de la palette, mais de tous les matériaux que l'œil peut voir et de tous les outils qui peuvent s'avérer utiles. (…) La roue d'une voiture d'enfant, un treillis métallique, de la ficelle ou de la ouate sont des éléments de valeur égale à la couleur » (Kurt Schwitters, « La peinture Merz », *Merz, Ecrits*, 1919, p. 45, cité par Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire des arts plastiques du XX^{ème} siècle*, Minerve, 1998.)

colle les assiettes sales et les restes du repas dans l'état où les clients de son restaurant les ont laissés et réalise ainsi ses *Tableaux pièges*. Selon sa conception, tout arrangement d'objets peut devenir un tableau-piège à partir du moment où « ce qui était à l'horizontale est mis à la verticale »[346].

Retour sur l'Amérique, Jasper Johns entreprend d'incorporer des objets à ses premières œuvres, encouragé par l'affranchissement esthétique de Rauschenberg en matière de collages et d'assemblages. Ainsi, dans *Construction withToy Piano* (1954), il inclut de nombreuses touches en bois numérotées, et, dans *Tango* (1955), un champ bleu monochrome dissimule une boîte à musique, dont seul le mécanisme de remontage, près du bord inférieur de la toile, est visible. Dans *Canvas* (1956), il fixe une petite toile montée sur châssis, côté face, sur une autre toile et les recouvre toutes deux d'un papier de marouflage imprégné de peinture à l'encaustique. Ces peintures-objets ont été le point de départ de l'incursion du peintre vers la sculpture. C'est alors qu'au début des années 1960, Johns s'intéresse aux objets de la vie courante, réalisant manuellement des répliques d'objets manufacturés : une boîte à café Savarin, contenant des pinceaux dans *Painted Bronze* (1960) et deux boîtes de bière Ballantine dans *Painted Bronze II : Ale Cans* de 1964 (Ill. n° III-4). D'après l'information relevée par l'historienne de l'art italienne Barbara Hess, le procédé mis en œuvre par Johns consiste en mouler ses modèles dans du plâtre et les faire couler en bronze. Le bronze refroidi et prélevé du plâtre, est alors peint à l'huile[347]. Par l'utilisation de la fonte et du bronze, il parodie la tradition des sculpteurs du tournant du siècle, Auguste Rodin ou l'Italien Medardo Rosso.

Par ailleurs, la proposition de Johns constitue en quelque sorte une réponse au ready-mades de Duchamp en y opposant l'aspect « fait main ».

C'est probablement à cause de la banalisation des « objets trouvés », que Rauschenberg va rechercher d'autres voies. Ainsi, alors même que les *Combines paintings* suscitent l'intérêt général, commence t-il à utiliser la photo-sérigraphie, comme pour « échapper à la familiarité des objets & collage »[348].

---

[346]. Daniel Spoerri cité par Jean-Yves Bosseur, *op.cit*.
[347]. Barbara Hess, *Jasper Johns, l'activité de l'œil*, Taschen, Köln, 2007, p. 34.
[348]. Andrew Forge, *Rauschenberg*, Harry N. Abrams, New York, 1969, p. 227, cite dans RoniFeinstein, *Robert Raushenberg, The Silkscreen Paintings 1962-64*, New York, Whitney Museum of American Art, 1990, p.21.

2.3. Découverte de la sérigraphie

Lorsqu'il s'initie à la sérigraphie, Rauschenberg prend pour point de départ des images essentiellement tirées de journaux ou de revues et de ses propres photographies. Pour Rauschenberg, la sérigraphie change radicalement le caractère formel et conceptuel de son art car les images utilisées étaient, pour l'essentiel d'origine photographique, contrairement aux multiples provenances des « objets trouvés » et des matériaux des *Combines*. Ces images viennent alors se substituer aux objets dans le rôle de la représentation. Même si l'artiste soumet ses propres sérigraphies à une grande variété de manipulations – répétant seulement quelques parties de ses images ou les utilisant dans différentes combinaisons –, le caractère répétitif et leur identité commune prédominent. Ce sont bien des reproductions photographiques, donc bidimensionnelles, provenant généralement de la presse américaine. Abandonnant les « objets trouvés » pour les images, Rauschenberg ramène la peinture à la surface de la toile, c'est-à-dire à une conception qui fait retour sur la tradition. Progressivement, ses surfaces peintes s'aplanissent. Si la sérigraphie demeure une étape importante dans la démarche de l'artiste, cette nouveauté est éclipsée par l'avènement du Pop art.

Ill. n° III-4. Jasper Johns, Painted Bronze, 1960. Huile sur bronze. 14 x 20,5 x 12 cm. Museum Ludwig, Cologne[349].

[349]. Hal Foster et Mark Francis, *Pop*, Paris, Phaidon, 2006, p. 64.

Concernant les motivations qui ont pu orienter l'artiste vers la sérigraphie, l'idée lui en serait venue suite à une visite de l'atelier d'Andy Warhol fin 1962. C'est Henry Geldzahler, conservateur du Metropolitan Museum of Art qui l'a amené. Warhol avait commencé à travailler avec la sérigraphie photographique à partir du mois d'août, c'est-à-dire deux mois avant Rauschenberg, pour peindre des images en noir et blanc. A l'instar de Warhol, il s'est limité au début à reproduire des images avec la sérigraphie en noir et blanc. Les touches de peinture qu'il appliquait sur ses toiles à côté des images imprimées, étaient réalisées dans une échelle de gris ou avec très peu de couleur tel que nous pouvons observer dans *Barge* (1962-1963), *Tadpole* (1963) et *Scanning* (1963). Puis, peu à peu, il a introduit des touches de couleur.

2.4. Une « manière » sérigraphique

La technique de la sérigraphie sert à Rauschenberg et à Warhol de façon différente. A Rauschenberg, la sérigraphie apportait une nouvelle source, une extension des possibilités picturales ainsi qu'un répertoire graphique et iconographique. Tous ces éléments se combinaient indistinctement au sein de ses œuvres. Les possibilités combinatoires augmentent du fait qu'il peut réemployer ses écrans de soie d'une toile à une autre. Un même portrait photographique de John F. Kennedy, par exemple, apparaît dans trois toiles de 1964 : *Retroactive*(Ill. n° III-9)*, Quote*(Ill. n° III-10) et *Skyway*. En même temps, le procédé permet au peintre de faire évoluer son travail dans le sens de l'inclusion du réel dans l'art. Que ce soit dans le cas des objets ou celui des images photographiques, l'intérêt de Rauschenberg est d'intégrer la réalité – dont la photographie est la reproduction – à la peinture. En cela, la sérigraphie est un moyen technique efficace pour rapporter directement ces images sur la toile sans passer par le collage. Par ailleurs, la découverte de cette technique s'insert dans la logique, l'aboutissement de son processus d'intégration de la photographie dans la peinture. Cela commence en 1958, soit quatre ans avant les premières sérigraphies, avec l'effectuation de dessins transférés, « drawing transfers » ou décalcomanies, technique qu'il a expérimentée pour la première fois au cours d'un voyage à Cuba avec le peintre Cy Twombly, en 1952, et qu'il a mis au point par la suite. Grâce cette technique, il illustre en 1959 les trente-quatre chants de l'*Enfer* de Dante (Ill. n° III-5 et Ill. n° III-6). Dans les décalcomanies, les images photographiques sont transférées directement sur une feuille de papier au lieu d'être intégrées

dans l'œuvre par collage, comme Rauschenberg l'avait fait jusqu'alors. Le peintre humecte des photographies de revues ou de journaux avec un solvant (trichloréthylène, térébenthine ou essence), pose l'image, côté face, contre une feuille à dessin et frotte le revers à l'aide d'un stylo pour reporter l'image sur la surface du papier qu'il travaille ensuite à l'aquarelle (Ill. n° III-8). Les images ainsi transférées sur du papier sont un peu pâles mais conservent l'aspect de reproductions photographiques. Cette méthode se distingue de celle, plus conventionnelle, pratiquée de nos jours selon laquelle le frottage se pratique à l'aide de tampons, de chiffons ou de coton, plus uniforme dans le rendu, alors que le stylo donne une image hachurée (Ill. n° III-7).

Ma pratique approche la poïétique de Rauschenberg dans la mesure où, à l'instar du peintre, j'utilise la technique du transfert dans quelques travaux sur papier afin d'y intégrer le réel photographiqueoumes propres dessins photocopiés, mélangés à de la peinture ou de l'encre de gravure.

En 1962, Rauschenberg essaye d'appliquer la technique du transfert à une peinture sur toile intitulée *Calendar*, mais les résultats obtenus sont peu satisfaisants de par les contraintes imposées par la technique. D'une part, les photographies transférées, utilisées dans leurs dimensions d'origine, sont trop petites par rapport au format de la toile[350]. D'autre part, la pâleur des transferts obtenus souffre de l'opacité ou de la brillance de la peinture dans la toile. Ces deux problèmes pouvaient trouver solution avec l'utilisation la sérigraphie, plus adaptée au travail des images sur des grands formats, grâce à la grande variété des écrans et des dimensions. Utilisant des encres opaques ou de couleurs vives, elle permet, de plus, d'obtenir des images plus nettes.

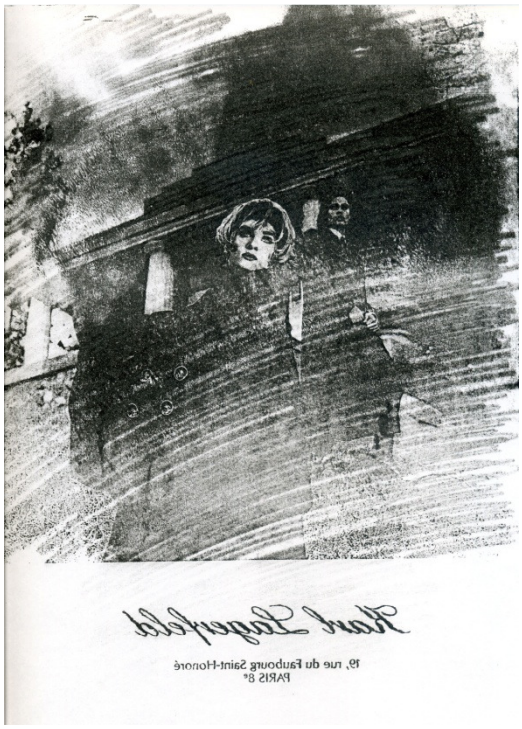
[350]. Les dimensions des transferts sont en relation avec celles des images provenant des photocopies des originaux donc, généralement ne dépassant pas le format A4. De plus, des transferts trop grands sont difficilement réalisables étant donné que cette technique utilise un solvant qui s'évapore très vite demandant d'une rapidité de geste.

Ill. n° III-5. Robert Rauschenberg, *Canto VI*, 1958.Transfert par solvantsurpapier, gouache, mine de plomb, aquarelle et lavis, 36.5 x 29 cm. The Museum of Modern Art, New York[351].

Ill. n° III-6. Robert Rauschenberg, *Canto VIII*, 1959-1960. Transfert par solvant surpapier, mine de plomb, aquarelle, gouache et crayon de couleur, 37 x 29 cm. The Museum of Modern Art, New York[352].

[351]. Sam Hunter, *op. cit*., p. 69.
[352]. *Ibid.*

Ill. n° III-7. César-Octavio Santa Cruz, image transférée surpapier avec du diluant et un chiffon.



Ill. n° III-8. César-Octavio Santa Cruz, image transférée sur Papier avec du diluant et un crayon.

Ill. n° III-9. Robert Rauschenberg, *Retroactive I*, 1964. Huile sur toile et encre sérigraphique, 213,5 x 152,5 cm Wadsworth Atheneum, Hartford[353]

Ill. n° III-10. Robert Rauschenberg, *Quote*, 1964. Huile sur toile et encre sérigraphique, 239 x 183 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf[354].

[353]. *Ibid*., p. 93.
[354]. *Ibid*., p. 94.

Par ailleurs, le fait d'employer la sérigraphie dans ses tableaux permet à Rauschenberg d'associer au faire manuel de la peinture marqué par le geste, les accidents de la matière, le procédé mécanique de la sérigraphie, caractérisé par son côté impersonnel. Il peut aussi conférer aux images sérigraphiques, une touche plus personnelle en intervenant dessus avec de la peinture. Ainsi, par effet de contraste, de tensions plastiques, il met en avant la picturalité. A contrario de la dépersonnalisation picturale de Warhol et des artistes Pop, l'œuvre de Rauschenberg reste somme toute assez personnelle, ses images sont chargées de significations intimes, tandis que sa touche garde toute son expressivité, comme l'explique l'historien de l'art allemand TilmanOsterwold :

> « Rauschenberg voulait une confrontation entre la reproduction mécanique de l'industrie médiatique et des éléments graphiques, picturaux et plastiques libres : une polarité entre l'objectif et le subjectif, un dialogue entre le personnel et le commun, une coopération entre la créativité et des visées orientées et préfabriquées. »[355]

L'utilisation de photo-sérigraphies dans ses toiles permet aussi, à celui qui avait hésité entre les deux moyens d'expression lors de sa formation, de concilier sa passion pour la peinture et celle pour la photographie.

[355]. Tilman Osterwold, *Pop art*, Köln, Taschen, 1991, p.147.

3 Andy Warhol et les effets de la reproductibilité mécanique

Dans le cas de Warhol, l'initiation à la sérigraphie peut aussi bien être comprise comme une évolution de sa pratique de la photographie ou comme une réminiscence de sa formation de graphiste.

Fils d'émigrés slovaques, Andy Warhol, de son vrai nom Andrew Warhola, se passionne dès son enfance pour Hollywood, la photographie et le dessin, il collectionne des photos dédicacées des vedettes de cinéma qu'il découpe dans des magazines.
En 1945, il entreprend des études de peinture et de design au Carnegie Institute of Technology de Pittsburgh, dont il est diplômé en juin 1949. L'été suivant, il part pour New York et emménage dans un appartement avec le peintre Philip Pearlstein. Il reçoit ses premières commandes en tant qu'artiste publicitaire et collabore dès lors, comme illustrateur, à de nombreux magazines : *Glamour*, *Vogue*, *Seventeen*, *The New Yorker*, *Harper'sBazaar*. Il réalise également des décors de vitrines, des pochettes de disques, des couvertures de livres et des campagnes de publicités, dont la plus fameuse pour les chaussures *I Miller*.

Au début des années 1960, il produit deux séries d'œuvres s'appuyant sur des modèles. La première est une série de peintures directes d'après des bandes dessinées ou des publicités réalisée en 1961, au moment où Roy Lichtenstein peint ses premiers tableaux inspirés de dessins animés[356]. Les deux artistes ne se connaissent pas pour autant. La deuxième série s'intitule *Do-It-Yourself-Pictures*. Réalisées en 1962, ce sont des œuvres délibérément inachevées, invitant le spectateur à terminer le coloriage en respectant les couleurs choisies par Warhol en fonction des numéros indiqués. Les modèles étaient photographiés et projetés sur la toile avec un épidiascope[357], tandis que les numéros étaient rapportés de façon encore plus mécanique par l'utilisation de « feuilles de caractères typographiques qui peuvent être transférées sur papier par frottement »[358], commercialisées depuis les années soixante sous le nom de Letraset[359].
Ces toiles préfigurent à l'incursion future du peintre vers la photo-sérigraphie.

[356]. Au printemps 1961, Andy Warhol visite la galerie Leo Castelli où Ivan Karp lui fait découvrir le travail de Roy Lichtenstein, également inspiré par la B.D.
[357]. Appareil de projection, qui permet de visionnerdesimagesfixes par un système de réflexion et par transparence.
[358]. Michel Bernard, *Dictionnaire des termes typographiques et de design*, Paris, Tec & Doc – Lavoisier, 1992.
[359]. Marque déposée de lettrage de transfert.

3.1. Multiplication de l'image et dépersonnalisation de la peinture

A ce point de notre exposé, tout semble indiquer qu'Andy Warhol est le premier à avoir utilisé la sérigraphie photographique dans une démarche artistique. Il convient donc de se demander : à qui revient la primauté dans l'utilisation artistique de la photo-sérigraphie ? Dans *Le grand livre de la gravure* d'Ann d'Arcy Hugues et Hebe Vernon-Morris, nous pouvons lire : « Ce n'est qu'au début des années 1960 que la sérigraphie réalise tout son potentiel en tant que mode d'expression artistique, tout d'abord grâce à Eduard Paolozzi (1924-2005) et à sa collaboration avec Chris Prater, maître imprimeur chez Kelpra Studio. »[360]

Il est donc à supposer que Paolozzi, peintre anglais d'origine d'italienne, avait déjà eu recours à cette technique même avant que Warhol l'utilise pour la première fois en 1962 dans l'une de ses plus grandes toiles, *200 One-dollar Bills*. Or, c'est sans doute l'Américain qui révolutionne l'art avec ses sérigraphies et qui marque les esprits.

La sérigraphie photographique fournissait à Warhol une méthode simple et directe d'appropriation et de reproduction (multiplication) de l'image à l'infini. Cette répétition machinale des images facilitait non seulement leur enregistrement dans la mémoire du spectateur mais apportait aux œuvres un contenu critique. En effet, la reproduction d'images en série à partir d'un procédé industriel servait à l'artiste pour dénoncer la répétitivité de la vie moderne et la standardisation dans la société de consommation. Les *Campbell'sSoupCans* de 1962 (Ill. n° III-11) illustrent parfaitement cette idée. L'œuvre, exposée pour la première fois à la Ferus Gallery de Los Angeles en juillet 1962, est constituée de 32 peintures reproduisant chacune une boîte de soupe marque Campbell. Elles ont toutes été conçues à l'identique, la seule différence entre-elles se trouve dans le nom qui désigne le goût de chaque boîte. Par leur recours à la répétition liée à une exécution semi-mécanique (mélange de peinture, de sérigraphie et d'un procédé au tampon) et par leur dispositif d'exposition (présentées les unes à côtés des autres, alignées et espacées), ces images sont affichées comme les produits de la

[360]. Ann d'Arcy Hugues et Hebe Vernon-Morris, *Le grand livre de la gravure, techniques d'hier à aujourd'hui*, Paris, Pyramid, 2009, p. 310.

grande consommation sont mis en rayon dans les supermarchés. Le geste de Warhol va jusqu'à tourner en dérision la valeur marchande de ces produits : « les œuvres coûtaient cent dollars pièce, le modèle du motif seulement 29 cents »[361]. En 1963, Warhol installes on atelier dans une usine désaffectée qu'il baptise *Factory* soit « usine » en anglais. En faisant d'une usine son atelier et en « fabriquant » en série ses œuvres, Warhol met en scène et, en même temps, parodie la société de consommation et son système de production. C'est notamment à la *Factory*, lieu devenu phare de la culture *underground*, que la star du Pop art crée la fameuse sériesurMarylin Monroe, puis celles sur les produits vedette de la consommation quotidienne moderne comme Coca-Cola. C'est à partir de 1962 qu'il utilise la sérigraphie pour traiter d'innombrables thèmes : stars de cinéma (Marilyn Monroe, Liz Taylor, Elvis Presley, Marlon Brando et d'autres), stars de du monde de l'art (Mona Lisa, Robert Rauschenberg, Léo Castelli, Merce Cunningham, Andy Warhol, et d'autres), stars de la politique (Jackie Kennedy, Nelson Rockefeller et d'autres), actions politiques (Race Riot, bombe atomique), informations, marques (timbres, timbres de réduction, étiquettes de produits, marques de produits, tickets, billets de banque), articles de consommation (Campbell, Coca-Cola, Pepsi-Cola, emballages), monuments (statue de la liberté), etc.

En même temps, pour Warhol, la sérigraphie place son effet majeur sur la dépersonnalisation de l'artiste : limitant son intervention à l'élaboration et à l'impression d'un cliché, elle le fait renoncer à la facture et, par la répétition mécanique, vide ses images de toute émotion. Le peintre devient ainsi une sorte de « machine » à imprimer des images. Par extension, ce sont les notions mêmes d'unicité de l'œuvre et d'expressivité dans l'art qui sont relativisées.

En minimisant le rôle de l'artiste dans la production d'une œuvre, Warhol adhère à la révolution déclenchée par les *ready-mades* de Duchamp dans les années 1910 et par l'art conceptuel dans les années 1960.De ce fait, son travail est rapidement devenu aussi populaire que controversé.

[361]. Klaus Honnef, *Pop Art*, Paris, Taschen, 2004, p. 88.

Ill. n° III-11.Andy Warhol, *32 Campbell's Soup Cans*, 1962. Caséine peinture métallique et crayon sur toile de lin, 51 x 40,5 cm chacune. The Mseum of Modern Art, New York[362].

[362]. Hal Foster et Mark Francis, *op. cit.*, p. 90.

Bien que reproduites mécaniquement en série, les images traitées par Warhol n'excluent pas les variations d'un tirage à l'autre, accidentelles ou provoquées, notamment lorsqu'il intervient sur ces dernières en les coloriant et en modifiant leur aspect, ce qui peut faire penser aux *Ready-made* rectifiés dans lesquels Marcel Duchamp ajoute quelque chose à l'objet, par exemple une moustache et un barbiche à la reproduction de la *Joconde* dans *LHOOQ* (1919).

Dans *Marilyn Diptych* (1962), le visage de la vedette américaine, photographié par Gene Kornman pour la publicité du film *Niagara* de 1953, est imprimé plusieurs fois sur deux panneaux. Dans le panneau de gauche, le motif répété du portrait est estampé sur des zones peintes au pochoir qui correspondent à la peau, aux cheveux, au maquillage des paupières et des lèvres et au col. Warhol fait subir aux images imprimées, en théorie parfaitement identiques, de multiples variations, défauts ou excès d'encrage, effacement partiel du motif résultant du durcissement de l'encre sur l'écran avant l'impression suivante. Le panneau de droite, réalisé uniquement à l'encre sérigraphique noire, met davantage en évidence ces imperfections. La fragilité du motif est en accord avec celle du personnage qui met fin à ses jours en 1962. *210 Coca-Cola Bottles* de 1962 est une œuvre constituée de la répétition d'un motif associant trois bouteilles alignées de Coca-Cola, disposées en sept rangées de trente bouteilles. Malgré l'apparente facilité du geste technique propre au traitement mécanique, Warhol introduit de la diversité dans ses motifs. En effet, chaque bouteille est représentée dans une orientation différente, vue de face, de profil ou de trois quarts. De plus, une couleur brune est appliquée mais pas de la même façon pour toutes les bouteilles.

3.2. De Vénus à La Joconde

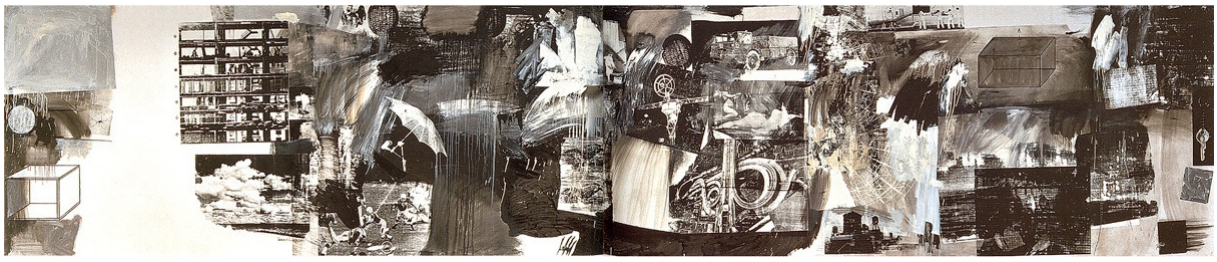
Si la découverte de l'atelier de Warhol en 1962 a incité Rauschenberg à incorporer la sérigraphie dans ses œuvres, le regard que nous venons de poser sur leurs œuvres met à jour à quel point leur utilisation de cette technique diffère. Comme beaucoup de peintres du Pop art et de la Figuration Narrative, les deux artistes américains ont eu recours à un moment déterminé à la citation de chefs-d'œuvres. Un regard sur l'emploi de ces citations au moyen de la sérigraphie par les deux peintres nous permettra de faire un constat des différences.

Barge[363] (1962-1963) de Rauschenberg (Ill. n° III-12), immense toile d'environ 2 mètres de haut sur 10 mètres de long, se compose d'une prolifération de photos, dont beaucoup provenant de la presse, disposées de façon aléatoire et souillées de coups de brosse virulents et de coulures. A l'instar des autres œuvres dans lesquelles l'artiste mélange peinture et sérigraphies, ce tableau demeure un concentré d'actualité, remettant à sa façon au goût du jour la peinture d'histoire, c'est-à-dire l'idée selon laquelle le peintre est témoin de son temps, comme autrefois Goya rapporta les désastres de la guerre notant dans la légende d'une de ses gravures « *yolo vi* » (« *je l'ai vu* »). D'ailleurs, par l'utilisation du noir et blanc, du format monumental mais aussi par le manque de profondeur inhérent à la juxtaposition de nombreuses images, le tableau rappelle le célèbre *Guernica* de Picasso, œuvre qui évoquait le bombardement de la ville éponyme par l'aviation allemande en avril 1937. De l'amas d'images d'actualité constitué par Rauschenberg, se détache notamment une reproduction photographique de la *Venus au miroir* (1649-1651) de Velazquez.

Le peintre reprend également le thème de la *Vénus au miroir* dans deux tableaux de 1964, *Persimmom* (Ill. n° III-13) et *Skyway*, mais à travers une reproduction de la peinture de Rubens de 1616, qu'il imprime d'une toile à une autre et associe à d'autres images et à de la peinture appliquée à la brosse avec une prédominance des touches blanches, jaunes, bleues et rouges.

En 1963, la *Joconde* de De Vinci est prêtée au Metropolitan Museum de New York. La même année, Warhol peint *Mona Lisa (colored)* (Ill. n° III-14) à partir de l'image du catalogue édité en anglais par le Louvre. Le peintre reproduit en série le célèbre portrait selon différentes tailles et couleurs – noir, bleu cyan, jaune et rouge magenta – soit les quatre couleurs employées pour la quadrichromie. Il questionnait ainsi « notre connaissance des œuvres d'art sous forme de reproductions »[364]. Si certaines images n'apparaissent pas dans le sens original, de travers ou à l'envers, elles sont séparées les unes des autres, en limitant les superpositions, « comme si l'artiste avait soigneusement évité de masquer le visage de Mona Lisa »[365].

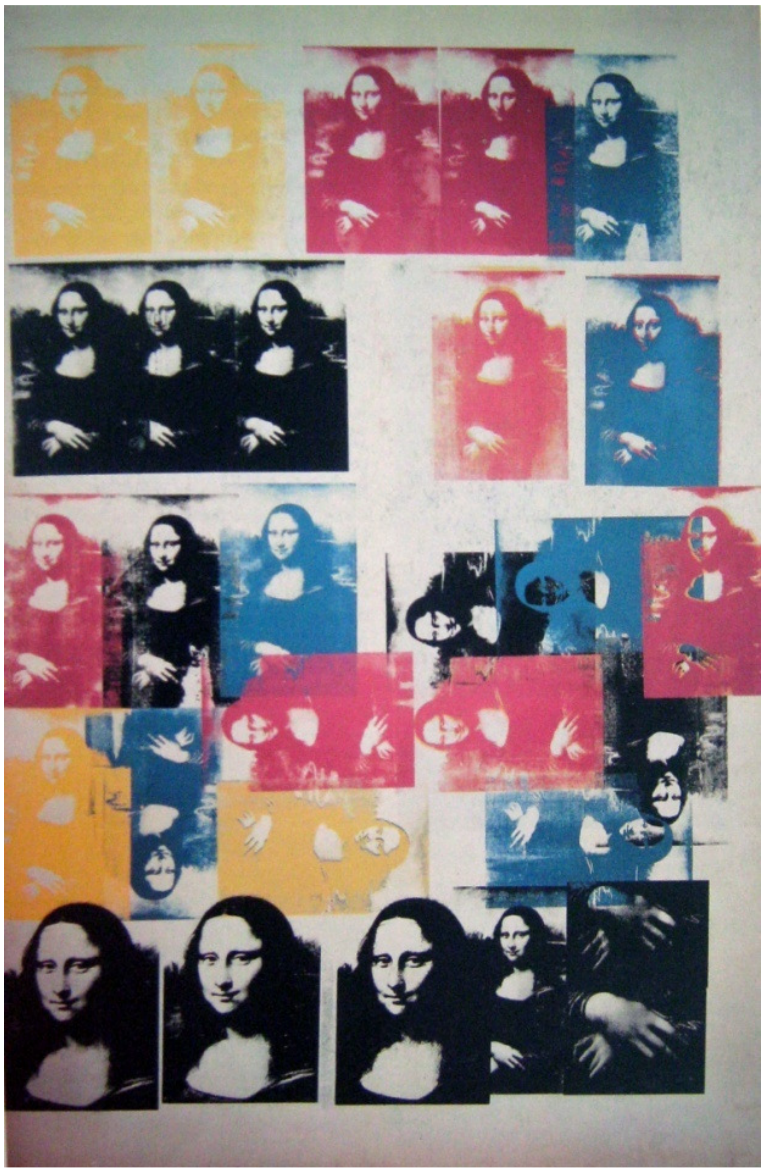
[363]. « Péniche » en anglais.
[364]. Marco Livingstone, *op. cit.*, p. 119.
[365]. David Bourdon, *Andy Warhol*, Paris, Flammarion, 1989, p. 161.



Ill. n° III-12.Robert Rauschenberg, *Barge*, 1962-1963. Huile sur toile et encre sérigraphique, 203 x 980,5 cm. Guggenheim, New York[366].

Ill. n° III-13. Robert Rauschenberg, *Persimmon*, 1964. Huile sur toile et encre sérigraphique, 167,5 x 127 cm. Collection Jean-Christophe Castelli, New York.[367].

[366]. http://www.radford.edu/~rbarris/art427/Rauschenberg.html
[367]. Sam Hunter, *op. cit*., p. 90



Ill. n° III-14. Andy Warhol, *Mona Lisa (Colored)*, 1963.Acrylique et sérigraphie sur toile, 320 x 208 cm.Collection Blum-HelmanGallery, New York[368].

[368]. David Bourdon, *op. cit.*, p. 161.

Four Mona Lisas (1963), est composée de quatre reproductions juxtaposées de la *Joconde* en noir et blanc. D'une image à l'autre, nous nous rapprochons de plus en plus du visage et du sourire du personnage idéalisé par Léonard de Vinci dans l'original. Le motif reprend l'essentiel du portrait, faisant abstraction des détails, comme le ferait une photocopie très contrastée.

A ce point de notre développement quelques remarques s'imposent.

Dans la peinture de Rauschenberg, le recours à la sérigraphie obéit à l'esthétique des collages et des *Combines* dans la mesure où l'image n'existe pas par elle-même mais pour sa relation avec d'autres éléments, images ou interventions à la peinture. Le peintre utilise cette technique pour optimiser l'incorporation de l'image photographique à ses peintures mais sans passer par la colle. Elle lui permet aussi d'utiliser un même motif ou pochoir dans différents tableaux, d'augmenter ainsi ses possibilités combinatoires et de garder une unité thématique à l'intérieur d'un ensemble d'œuvres. Loin de la minimiser, le caractère mécanique de la sérigraphie, maintient et valorise par contraste la picturalité des œuvres, affirmée par la gestualité et l'expressivité de la touche, des *brushtrokes*.

Dans le cas de Warhol, l'image existe pour elle-même, représentée dans son aspect le plus emblématique telle une icône ou un symbole. Si elle se répète à l'intérieur de la toile c'est pour mieux clignoter dans la rétine et s'enregistrer dans la mémoire du spectateur. L'aspect impersonnel et mécanique de ces œuvres sérigraphiées nous renvoie directement à leur source, des reproductions photographiques imprimées largement diffusées par la grande presse, et deviendra une des caractéristiques de l'esthétique pop. Le traitement réducteur de la trame ou de l'aplat n'affaiblit pas pour autant l'aura de leur référent. Au contraire, il y gagne en économie plastique, économie qui réduit les effigies en signes qui s'incrustent même dans le regard le plus rapide.

4 Roy Lichtenstein, de la reproduction mécanique d'une image à la reproduction de ses effets

En 1961, Andy Warhol et Roy Lichtenstein, sans se connaître, ont tous les deux l'idée de peindre des tableaux à partir de bandes dessinées, nous l'avons vu. Le premier donc abandonne ce thème dès qu'il découvre que le second l'a adopté. S'ils s'ignorent l'un l'autre, nous pouvons néanmoins relever des similitudes entre leurs travaux. De Warhol à Lichtenstein, la recherche d'une composante mécanisée dans leurs œuvres devient une constante. De ce fait, la différence entre leurs travaux n'est pas tant d'ordre visuel que processuelle. Si les toiles de Warhol sont réalisées en sérigraphie, celles de Lichtenstein miment les effets de la reproduction mécanique mais par les moyens même de la peinture passée en majeure partie au pinceau.

Plus précisément, la minutieuse technique mise au point par ce dernier consiste à « agrandir dans des proportions énormes une unique image de bande dessinée, sans en modifier la composition, le style de dessin ni la couleur et de la traduire, au moyen d'une technique dépersonnalisée, imitée de la source imprimée, par des aplats de couleur cernés de contours noirs »[369].

Celle-ci est le résultat d'une démarche de création, d'une suite de recherches iconiques et plastiques poussées, dont nous devons considérer les différentes étapes.

4.1. Premiers essais d'esthétisation, évocation de l'image imprimée

Au cours des années cinquante, les œuvres de Lichtenstein affichent un style proche du modernisme européen, laissant entrevoir l'influence de Paul Klee, de Pablo Picasso et de l'expressionnisme abstrait. Certes, ce n'est pas cette alchimie qui va déterminer le style des œuvres futures ni son succès international. Néanmoins, elle n'est pas négligeable dans la mesure où elle laisse présager une série de toiles ultérieures au travers lesquelles l'Américain pastichera le style d'autres peintres, retranscrit dans sa propre écriture graphique.

[369]. Janis Hendrickson, *Lichtenstein*, Köln, Taschen, 2001, p. 73.

C'est en 1961, que Lichtenstein commence à peindre des personnages de dessins animés comme Mickey Mouse, Donald et Popeye, ainsi que des objets banals tels que chaussures de tennis, balles de golf, machine à laver avant de jeter, quelque temps après, son dévolu sur des images tirées de romans en bandes dessinées qu'il considérait plus aptes « à la représentation imperturbable d'émotions mélodramatiques »[370].

Deux peintures de cette année-là, *Popeye* et *Look Mickey*, offrent au regard des images imprimées qui ont été reproduites grossièrement à la peinture ; agrandies, elles annoncent le changement radical de son style.

La recherche d'un *facsimile* pictural de l'image imprimée apparaît à l'amorce de la première étape de sa démarche. Dans les premières peintures d'après des bandes dessinées et dans celles d'inspiration publicitaire comme *Girl with Ball* de 1961 (Ill. n° III-15), Lichtenstein tente de rendre l'effet de l'impression sur papier journal en recouvrant des zones délimitées d'un léger frottis de couleur, faisant ressortir le grain grossier de la toile. Bien que le résultat évoque le caractère de l'image imprimée, le peintre déplore un aspect d'apparence trop manuel ; ce qu'il veut c'est mettre en évidence l'origine préfabriquée de son motif.
Dans d'autres toiles de 1961, telles *Mr. Bellamy*, il imite avec plus de succès l'impression tramée du journal à travers un procédé plus systématisé qui consistait dans l'application de peinture à travers un écran perforé de petits trous de diamètres similaires renvoyant aux dots de l'impression offset. Avec ce procédé, le peintre obtient non seulement l'effet recherché mais aussi une peinture qui n'est plus réalisée directement à la main, mais par le tranchement d'une médiation d'où émane une impression mécanique.

Lorsqu'en 1962, Lichtenstein expose les peintures résultant de ce mode de fabrication chez Léo Castelli, les réactions vis-à-vis de son œuvre restent mitigées. Certains commencent à voir ses toiles comme des œuvres d'art, d'autres taxent son travail de superficialité et de banalité. Il convient donc de prendre le soin d'analyser l'œuvre du peintre et son procédé fi des préjugés.

[370]. *Ibid.*, p. 76.

Ill. n° III-15.Roy Lichtenstein, *Girl with ball*, 1961.Huile sur toile, 153,7 x 92,7 cm. The Museum of Modern Art, New York[371].

[371]. *Ibid.*, p. 24.

4.2. Décodage technique du procédé

Dans son étude intitulée « Roy Lichtenstein, décodage technique »[372] publiée dans le catalogue de l'exposition consacrée à l'œuvre du peintre l'été 2007 à la Pinacothèque de Paris, Cassandra Lozano, directrice du studio de Roy Lichtenstein de 1990 à 1997, propose une lecture détaillée de la démarche plastique du peintre. En dépit de leur simplicité apparente – des copies –, les tableaux de Lichtenstein sont le résultat d'un procédé complexe impliquant des changements significatifs par rapport à leurs modèles, au gré de trois étapes : le dessin, le collage et la peinture.

L'étape du dessin, consécutive au choix d'une ou plusieurs cases de bandes dessinées, consiste pour l'artiste à reproduire ces dernières au crayon à papier.
Le collage est une étape transitoire vers la peinture sur toile. Elle fait office d'ébauche, de travail préparatoire ou préalable à l'œuvre. Rauschenberg photographie son dessin sous forme de diapositive et le projette sur du carton Musée[373] à l'aide d'un épidiascope. Il redessine l'image au crayon en la modifiant et en la perfectionnant subtilement si-nécessaire. Il colle ensuite un ruban adhésif noir sur les zones qui correspondent au contour. Des papiers de couleur ou comportant des trames pointillées, des hachures imprimées, sont utilisés pour vérifier les effets de couleurs. Ils sont découpés selon la forme de la surface que ces couleurs doivent occuper dans la composition finale, puis collés avec un morceau d'adhésif ou repositionnés. L'étape de collage est nécessaire à l'artiste pour lui permettr de faire plusieurs essais avant de déterminer la composition optimale.

Le collage, terminé, est alors photographié sous forme d'une nouvelle diapositive, pour être projeté sur la toile et agrandi au moins à l'échelle 2 ; puis il est transféré avec un crayon à mine de plomb. Le peintre applique ensuite du ruban noir sur les contours avant de commencer à étaler la peinture. Dans le but de donner l'illusion d'une reproduction mécanique à l'image, les trames pointillées sont réalisées avec des pochoirs, lesquels sont commandés par l'artiste à une société qui fabriquait ces motifs tramés imprimés sur papier. Pour la réalisation parfaite du pochoir, une colle en bombe est pulvérisée sur le revers de

[372]. Cassandra Lozano, « Roy Lichtenstein, décodage technique », *Roy Lichtenstein : évolution, exposition, Paris, Pinacothèque de Paris, du 15 juin au 23 septembre 2007*, Pinacothèque et Fondation Juan March de Madrid, Paris, 2007, p.35-37.
[373]. Carton de montage qui sert à l'encadrement.

celui-ci. Un panneau rigide est placé derrière la toile. De la peinture à l'huile était alors appliquée à travers le pochoir avec des mouvements circulaires, partie du travail déléguée aux assistants dont Carlene Meeker qui confie : « J'étais censé remplir tous les tableaux de points de trame. Roy ne le faisait jamais. Et c'était toujours moi qui mélangeais les couleurs. Le travail que je faisais pour lui était celui d'une débutante. »[374]

Concernant les surfaces de couleurs en aplats, Lichtenstein les cerne avec des masques, pour bien les délimiter avant de les passer à l'acrylique. Les pointillés, les hachures et les surfaces colorées en aplat, sont traités avec des couleurs primaires. Lichtenstein enlève par la suite l'adhésif des contours et masque les surfaces peintes à l'huile et à l'acrylique jusqu'au bord – en attendant suffisamment car l'huile met beaucoup de temps à sécher – pour peindre avec de l'acrylique noir. Puis, il retire le masque, révélant ainsi le contour noir. Parfois le travail final a besoin de retouches.

Les points au pochoir sont la traduction picturale des points Ben-Day ou dots, technique de photogravure qui permettait de reproduire toutes les nuances d'une image grâce à une trame de points. Ce procédé doit son nom à Benjamin Day qui l'a inventé en 1879. L'opération de Lichtenstein aboutit à une peinture semi-mécanique. Elle a de mécanique le report du motif à l'épidiascope et l'impression de points au pochoir. Elle a, de manuel, le traçage du dessin sur la toile et l'application de peinture pour les contours noirs et les surfaces de couleur en aplat.

4.3. Citations et pastiches

4.3.1. Dialogue entre Lichtenstein et Picasso

Avec la réalisation de *Femme au chapeau* en 1962 (Ill. n° III-16), identifiable à un portrait picassien de 1943 (Ill. n° III-17), Lichtenstein abandonne provisoirement la bande dessinée en tant que source d'inspiration. A partir de cette œuvre, nous pouvons établir deux remarques. La première a pour objet le rapport entre l'œuvre et sa référence. Dans la toile de 1962, le peintre restitue parfaitement les déformations propres au cubisme, les détails

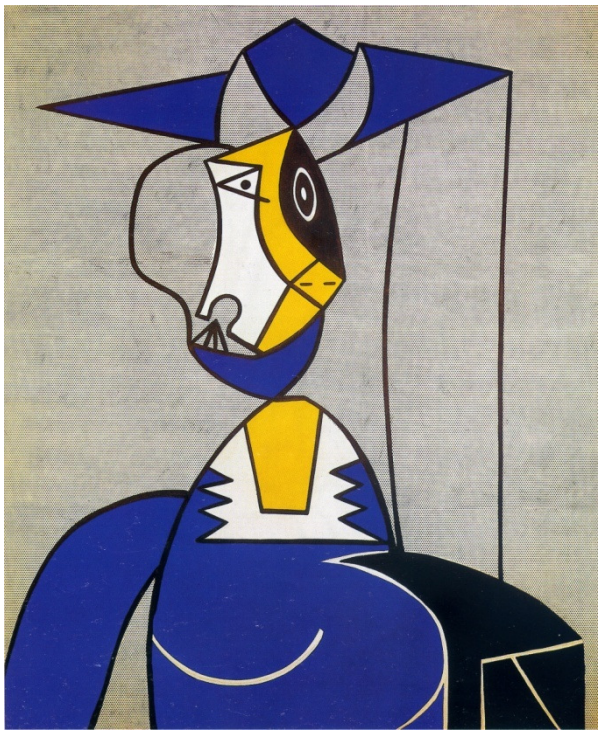
[374]. Carlene Meeker, « Couleurs, points de trame et hachures », *Roy Lichtenstein: évolution, Paris, Pinacothèque de Paris, du 15 juin au 23 septembre 2007*, Pinacothèque Madrid, Fundacion juan March, Paris, 2007, p. 128.

anatomiques du visageainsi que ceux du fauteuil et du chapeau. Selon les propres mots de Marie-Laure Bernadac, « on pourrait dire que l'œuvre a été 'décalquée' »[375]. Dans une certaine mesure, donc, Lichtenstein pastiche ici le style de Picasso. Toutefois, il supprime quelques unes des données plastiques du style cubiste de l'œuvre de référence (couleur, texture, touche du peintre) et les réduit à des zones de couleurs jaune, bleu primaire et noir appliquées en aplat, à un contour noir et à une légère trame. Il jouait ainsi sur le décalage entre reproduction et original : « Lichtenstein joue sur les déformations que tout photographe inflige à un original – changement d'échelle, déséquilibre des couleurs, élimination de la texture de la surface –, pour montrer à quel point notre connaissance de l'art, au XX^{ème} siècle, est médiatisée par la page imprimée »[376], propose Marie-Laure Bernadac.

La deuxième remarque se concentre sur le rapport entre l'auteur de l'œuvre et son référent. Lichtenstein s'intéresse à Picasso alors que tout semble les opposer. D'un côté, se trouvent la subjectivité, le lyrisme passionnel, la picturalité rendue par des superpositions de couches de peinture épaisse et une touche empâtée. De l'autre, l'objectivité désincarnée, l'effet dépersonnalisé d'une peinture lisse comme résultat de la mise au point d'une technique pseudo-mécanique.Même leurs ateliers diffèrent : désordre et accumulation contre ordre et propreté. Quant à leur peinture, là où Picasso impose un style, expression même de la subjectivité de l'artiste, Lichtenstein tente de s'en débarrasser. Il s'agit, en ce sens, chez Picasso d'un acte d'appropriation – il fait siennes les œuvres des autres en les imprégnant de son style –alors que chez Lichtenstein, il s'agit d'une mise à distance.

Malgré ces différences notoires, les deux artistes entretiennent une relation esthétique singulière. Celle-ci repose sur l'appropriation des images d'autrui et le questionnement de la peinture par la peinture. Fait anecdotique mais remarquable, Lichtenstein peignait des cow-boys dans le style cubiste de *Guernica* dont il retiendra les procédés suivants : dissociation de la forme, de la couleur, du contour, répartition arbitraire de la lumière, juxtaposition et imbrication des plans sur la surface. Ce qui l'attire chez le maître andalou c'estl'emploi systématique, par périodes, du contour, du cerne noir, des couleurs vives et primaires, la schématisation et la simplification des formes.

[375]. Marie-Laure Bernadac, « Picasso au tamis de Lichtenstein, le style contre l'image », *Artstudio*, n°20, printemps 1991, p. 94-109, p. 74.
[376]. *Ibid.*, p. 77.



Ill. n° III-16. Roy Lichtenstein, *Femme au chapeau*, 1962. Huile sur toile, 173 x 142,2 cm. Collection M. et Mme Martin Marguilies, New York[377].

Ill. n° III-17. Pablo Picasso, *Femme au chapeau*, 1943. Huile sur toile. Localisation inconnue[378].

[377]. Janis Hendrickson, *op. cit.*, p. 59
[378]. Marie-Laure Bernadac, *op. cit.*, p. 74.

De plus, quelque soit son désir de détachement stylistique, « il reconnaît l'impossible gageure »[379] car à force de chercher une sorte d'anonymat technique, il finit par inventer malgré lui, tout comme Picasso, un style pictural reconnaissable mais dont la difficulté consiste à tout faire pour s'effacer, à peindre sans avoir l'air de le faire. Marie-Laure Bernadac explique :

> « Tout l'art de Lichtenstein est en effet de faire de l'art sans en avoir l'air, de continuer à peindre (car c'est bien de peinture qu'il s'agit) tout en se débarrassant des contingences de la peinture (la matière, le geste, la subjectivité, le sentiment) d'inventer malgré lui un style tout en s'appropriant tous les styles, de produire de nouvelles images en partant d'images déjà là. »[380]

Parla réinterprétation du style pictural et du sujet de l'œuvre source, *Femme au chapeau*de Lichtenstein annonce des tableaux réalisés à partir de 1965 dans lesquels le peintre s'empare de l'histoire de l'art, des chefs d'œuvres des grands maîtres et des différents mouvements artistiques, pour la soumettre à son style, forgé par l'interprétation picturale de la bande dessinée. C'est un peu comme si le peintre empruntait le vocabulaire plastique des autres pour le reformuler avec ses propres mots.

4.3.2. Brushstrokes

De 1965 à 1966, Lichtenstein élabore une série de grandes toiles qu'il intitule *Brushstrokes* (« coups de pinceau en anglais ») dans lesquelles il fait allusion coup de brosse des expressionnistes abstraits. Dans cette série, le paradoxe consiste dans le fait de reproduire le geste spontané de ces artistes mais dans le langage graphique très codé et arrêté de la B.D. (agrandissement et épuration des formes, emploi de couleurs primaires en aplats) visant une image d'aspect mécanique.De même, si les coups de brosse sont représentés jusque dans les coulures, les contours sont parfaitement définis, par opposition aux touches vigoureuses des expressionnistes abstraits. Il ne s'agit donc pas de pastiches car il n'y a pas d'imitation d'un style, ni de citations car les tableaux ne reprennent aucun extrait d'une œuvre en particulier, mais de parodies dans la mesure où les coups de pinceau sont représentés de façon simplifiée

[379]. *Ibid.*, p. 81.
[380]. *Ibid.*

et caricaturale. Or, selon l'historien d'art Eric Valentin, ces toiles ne doivent pas être considérées seulement comme des satires de l'Expressionisme Abstrait car celui-ci n'était plus « un obstacle au renouvellement de la création artistique comme il avait pu l'être dans les années 50 »[381]. Il propose au contraire de les apprécier par l'originalité des procédures mises en œuvre par Lichtenstein :

> Dans ces peintures, il ne respecte plus et ne montre plus la spécificité du pictural. Il fait semblant de le faire en représentant des coups de pinceau. En fait, il imite un autre médium, il rend tout à fait équivoque le médium pictural, le dissimule partiellement en représentant un autre médium qui n'appartient pas aux beaux-arts.[382]

Quant à la source d'inspiration, l'idée des *Brushstrokes* serait venue à Lichtenstein en regardant un dessin paru dans le n°72 de la bande dessinée *Strange Suspense Stories* de Charlton Comics, publiée en octobre 1964. Celui-ci représente un homme qui barre d'un grand coup de brosse en forme de « x » le portrait de quelqu'un qui le poursuivait et montre, en gros plan, la main de l'homme tenant la brosse ainsi que les traces de peinture. Il en fait une première toile en 1965 dans laquelle « on y voyait la croix au coup de pinceau, le pinceau et la main de l'artiste »[383] pour ensuite continuer « à faire des tableaux avec les seuls coups de pinceau »[384]. A cette série appartiennent *Big Painting VI* de 1965 et *Yellow and green brushstrokes* de 1966 (Ill. n° III-18). En 1980, à l'instar du peintre pop américain, l'Allemand Gerhard Richter reproduit un coup de pinceau dans *Stroke* (Ill. n° III-19), qu'il agrandit dans un format monumental d'une largeur de vingt mètres. Il photographie un trait peint à l'origine sur un carton d'un mètre de large et projette l'image sur quatre toiles d'une largeur de cinq mètres chacune, puis trace au fusain le motif projeté pour le peindre ensuite. Si le système de rétroprojection d'images est le même que celui utilisé par Lichtenstein, c'est par le traitement quasi-photo-réaliste que l'œuvre Richter se distingue.

[381]. *Ibid.*, p. 98.
[382]. Eric Valentin, *op. cit.*, p. 105.
[383]. Roy Lichtenstein cité dans Eric Valentin, *op.cit.*, p. 107.
[384]. *Ibid.*

Ill. n° III-18. Roy Lichtenstein, *Yellow and green brushstrokes*, 1966.Huile et magma sur toile, 214 x 458 cm. Museum für Moderne Kunst, Francfort[385].

Ill. n° III-19. Gerhard Richter, *Stroke*, 1980. Huile sur toile, 190 x 2000cm. Collection Particulière[386].

[385]. *Ibid.*, p. 45.
[386]. Photographie de César-Octavio Santa Cruz lors de l'exposition *Gerhard Richter, Panorama, du 6 juin au 24 septembre 2012* au Centre Pompidou de Paris.

4.3.3. Cathédrales

Lichtenstein empreinte de son style les œuvres et courants artistiques qu'il reprend, apposant comme une marque de fabrique, que ce soit pour l'impressionnisme de Monet, le fauvisme de Matisse ou encore le cubisme de Picasso. *Cubist Still Life* de 1974 ne repose sur aucune source en particulier mais le style cubiste est repérable dans certains signes caractéristiques (image de guitare, imitation du grain du bois) et codes de représentation : traduction de l'espace par une succession de plans rabattus sur la surface plane du tableau. Toutefois, s'il parodie la gestualité des expressionnistes abstraits, il ne cherche pas à tourner en dérision Picasso ou Matisse. C'est par affinité plastique qu'il s'intéresse à eux ou pour la mise à distance qu'ils stimulent.

Atelier d'artiste à la danse (1974), intègre une citation de *La Danse*, toile de 1909 d'Henri Matisse, qui s'est d'ailleurs lui-même cité dans *Nature Morte à la Danse* (1909). Ce qui rapproche les deux peintres réside dans le langage de l'aplat et du cerne noir, et dans la recherche commune de la planéité et d'économie formelle. Mais Lichtenstein se distancie aussi par l'empreinte de son style pop, donnant à son modèle le caractère impersonnel d'une reproduction mécanique ou d'une affiche publicitaire. Sa franchise chromatique s'affranchit des subtilités de teintes de Matisse, mais magnifie le culte du motif qui anima le peintre toute sa vie. Dans *Collage for Still Life WithRecliningNude* (1997, Ill. n° III-20), Lichtenstein reprend dans sa composition la figure féminine en argile qui apparaît dans *Poissons rouges et sculpture* (1910) du peintre français. L'écart entre les deux œuvres est tel que le souvenir de la source ne peut que s'effacer derrière le système de cernes noirs, points, trames hachurées et aplats mis à contribution dans l'œuvre cible.

Son interprétation des *Cathédrales* (1969) peintes par Monet entre 1892 et 1893 (Ill. n° III-21) propose une trame formée par la juxtaposition de points ben-day en tant qu'équivalent plastique de la multitude de touches impressionnistes pour recomposer la façade de la cathédrale de Rouen ; l'image est reconstituée visuellement par le spectateur. Ce principe avait été notamment étudié par les pointillistes ou néo-impressionnistes qui, imprégnés des théories du chimiste français Eugène Chevreul, peignaient par juxtaposition de couleurs primaires et complémentaires, faisant apparaître d'autres couleurs par mélange optique.

En 1839, Chevreul publie un essai intitulé *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, après avoir recueilli quelques commentaires des employés de la Manufacture des Gobelins, Manufacture royale des tapisseries depuis 1964, dont il est le directeur. Les teinturiers se plaignaient de ne pas toujours obtenir sur la laine la couleur qu'ils souhaitaient. Après de nombreuses expérimentations, Chevreul découvre que le problème de ses employés n'est pas d'ordre chimique mais optique. Il note que le ton local n'existe pas en soi mais dépend de la couleur ou des couleurs des objets environnants.

D'une part, il montre qu'une couleur donne à une couleur avoisinante une nuance complémentaire. Par exemple, un vert placé à proximité d'un jaune, prend une nuance violette. Un bleu projette du orange sur les couleurs qui lui sont juxtaposées. D'après cette règle, pour changer une couleur, il suffit de changer le fond qui l'entoure.

D'autre part, à partir de deux couleurs juxtaposées différentes, l'œil opère la fusion des deux en une nouvelle couleur, phénomène que nous connaissons sous le nom de mélange optique.

Les expériences de Chevreul inspirent grandement un groupe d'artistes, qui mettent au point une nouvelle technique picturale appelée le pointillisme, connue aussi sous le nom de divisionnisme. Au lieu de mélanger les couleurs sur la palette, un mélange mécanique, les peintres pointillistes juxtaposent directement sur la toile deux touches de peinture de couleurs différentes, de façon à percevoir la couleur souhaitée par mélange optique. Ainsi, du vert était obtenu en appliquant une touche de jaune à côté d'une touche de bleu. Cette technique est ainsi développée dans le *Dictionnaire de la peinture, la peinture occidentale du Moyen Age à nos jours* :

> « 'Divisionnisme', 'pointillisme', l'originalité du mouvement se caractérisait en effet dès cette époque avant tout par sa *technique* : Gauguin devait se gausser du 'ripipoint'. Prolongement des expériences sur la couleur entrevues par Delacroix et poursuivies empiriquement par les impressionnistes, la méthode divisionniste s'appuyait sur la théorie du *mélange optique*, dans une tentative de reconstitution des tons traditionnels de la palette par la juxtaposition et l'opposition non seulement des complémentaires, mais aussi des 18 tons du prisme. »[387]

[387]. *Dictionnaire de la peinture, la peinture occidentale du Moyen Age à nos jours*, Librairie Larousse, Paris, 1987.

Cette découverte toujours valable, est abondamment utilisée dans les procédés de reproduction photomécanique (sérigraphie, imprimerie). Les surfaces colorées sont décomposées en trames ou en points de couleurs séparées, généralement les trois couleurs primaires plus le noir (quadrichromie) et se fondent dans l'œil du spectateur.

Les *Cathédrales* de Lichtenstein ne prennent sens que vues à distance, ce qui est déjà le cas dans la série originale, car vues de trop près, seule persiste la trame étalée sur la surface plane du tableau. Celle-ci confère à l'image l'aspect d'une reproduction manufacturée de mauvaise qualité. Lichtenstein exploite les rapprochements plastiques mais aussi les écarts par rapport à ses modèles.

Si la série de Monet représentait son motif selon différents angles de vue et éclairages – moments lumineux réduisant les variables à une seule : la couleur –, celle de Lichtenstein se concentre sur un angle de vue privilégié et une lumière immuable (la seule modification est la couleur qui change d'une toile à une autre), fruits de la froideur d'une technique picturalement dépersonnalisée. Si le but de Monet était d'étudier les variations que la course de l'astre entraîne sur un même motif, celui de Lichtenstein radicalise le principe de la variation, médité sur le concept au détriment de la poésie lumineuse qui obséda le premier.

Se nourrissant en permanence de la bande dessinée et de l'histoire de l'art, la peinture de Lichtenstein repose sur une ambigüité ainsi formulée par le peintre italien Emilio Tadini : « la coexistence contradictoire du mimétisme et de l'ostentation[388] de soi dans laquelle le sujet de la peinture se supprime et se donne en même temps »[389]. Autrement dit, elle donne la sensation d'une part de se transformer, d'imiter ce qu'elle « prend pour modèle » (*cf.* imiter) et, d'autre part, de l'effacer par l'étalage du style du peintre. L'acte ostentatoire a un double effet sur notre perception des œuvres : les figures d'origine « basse », comme celles des bandes dessinées, semblent être élevées par la peinture et, inversement, les figures « élevées », extraites d'une œuvre d'art par exemple, semblent être abaissées. Or, ça ne peut-être qu'une illusion car tous les langages plastiques sont traduits dans un seul et même

[388]. Mise en valeur excessive d'une qualité, d'un avantage. Synonyme d'étalage.
[389]. Emilio Tadini, « Les figures de Lichtenstein ou l'archivage du visible », *Artstudio*, n°20, printemps 1991, p. 84-93, p. 84.

langage graphique, celui de la bande dessinée. Toutes les figures, sont traitées avec le même style dépersonnalisé imitant les effets de la reproduction mécanique. Utilisées comme matériau iconique, ces figures proviennent en réalité des images imprimées. Le peintre confère à ses œuvres la même et unique valeur, celle d'une image formellement fidèle à sa source. Ce qu'il produit sont donc des images à l'image d'autres images.

Ill. n° III-20.Roy Lichtenstein, *Collage for Still LifeWith RecliningNude*, 1997. Papier peint etimprimé sur panneau, 101,9 x 153 cm[390].

[390]. Itzhak Goldberg, « Roy Lichtenstein, la peinture en bulles », *Beaux Arts*, n°277, juillet 2007, p. 64-69, p. 68.

Ill. n° III-21. Roy Lichtenstein, *Cathedral n°5 et 6*, 1997. Encre sur papier, 123,5 x 82,5 cm[391].

[391]. *Ibid*., p. 69

Ill. n° III-22. Alain Jacquet, *Camouflage Michel Ange, Adam et Eve*, 1962. Huile sur toile, 200 x 250 cm. Collection Daniel Varenne, Genève[392].

[392]. Guy Scarpetta, *Alain Jacquet, Camouflages 1961-1964*, Paris, Editions Cercle d'Art, 2002, p. 55.

C/ SERIGRAGRAPHIE ET CITATIONS PARMI LES PEINTRES POP FRANÇAIS

1 Réinterprétations photographiques et reproduction en série dans la peinture d'Alain Jacquet

1.1. Camouflages, une pratique forgée dans la citation d'œuvres

En 1962, Alain Jacquet, artiste rattaché au mouvement de la Nouvelle Figuration, entreprend une série de peintures intitulées *Camouflages*, à travers laquelle il cite une œuvre connue, brouillée par une image contemporaine ou par une composition abstraite aux couleurs vives. La reconnaissance des images extraites de l'histoire de l'art par Jacquet est possible à partir du moment où elles nous sont familières et qu'elles sont suggérées par le titre-même des peintures. Toutefois, elles restent difficiles à déceler sur le plan visuel lorsque la stratégie de camouflage est trop présente, comme c'est le cas pour *Camouflage Michel Ange, Adam et Eve* (1962, Ill. n° III-22), inspiré de la célèbre fresque de la Chapelle Sixtine représentant Adam et Eve tentés par le serpent qui apparaît ici avec un aspect anthropomorphe. Dans cette toile, les figures bibliques ont été oblitérées par des tâches multicolores qui caractérisent alors la peinture de Jacquet. Néanmoins, des contours délimitent avec précision les corps, et la coloration des surfaces indiquent des détails anatomiques (les visages d'Adam et d'Eve en blanc, le torse et le bras d'Adam et le sein droit d'Eve en jaune) comme pour extirper les figures de l'abstraction, favorisant ainsi la lecture de l'image. Dans d'autres cas, les références sont facilement repérables, comme dans *Camouflage Botticelli, Naissance de Vénus II*, peint entre 1963 et 1964 (Ill. n° III-23), ainsi que ses deux autres versions de 1963 et de 1964. Dans la première, le nu féminin de Botticelli se superpose à une pompe à essence Shell. Au niveau plastique, le dessin est, certes, simplifié, mais respecte scrupuleusement les formes du personnage. Les surfaces, traitées en aplats, se superposent par endroits et changent de couleur dans les zones de superposition. Par exemple, la chevelure noire de Vénus devient rouge là où elle se superpose à la pompe à essence et verte lorsqu'elle s'inscrit dans la forme de la coquille qui décore la partie supérieure de la pompe. Les rainures de celle-ci déterminent l'alternance de deux tons de vert pour la chevelure. Le corps rose de Vénus devient rose crémeux lorsqu'il s'inscrit sur la face latérale de la pompe et au niveau du visage. Par ailleurs,

l'œuvre exploite l'homonymie entre différents éléments. Ainsi, un même mot, coquille (*shell* en anglais), sert à désigner l'élément mythologique indiquant l'origine maritime de Vénus, le logo et le nom de la compagnie pétrolière. L'association entre Vénus et la pompe à essence nous indique que la consommation et la publicité qui lui est liée sont en voie de devenir la nouvelle mythologie des années soixante, comme le suggère le critique d'art Guy Scarpetta : « Peut-être, en somme, le sperme d'Ouranos, répandu sur la mer après sa castration par Saturne, dont le mythe nous dit qu'il forma l'écume (*aphros*) d'où naquit la Déesse, est-il désormais supplanté par le jaillissement séminal du pétrole ou de l'essence. »[393]

1.2. Dialogue avec Lichtenstein, réinterprétation des points ben-day

Si le dialogue avec les maîtres européens du passé est au cœur même de la pratique du camouflage pictural, c'est toutefois dans les œuvres des artistes pop américains, et celles de Lichtenstein en particulier, que Jacquet puise les outils d'un renouveau plastique pour sa pratique. En 1963, par exemple, il réalise une œuvre réalisée à partir du *Hot Dog* tout fraichement peint par le peintre américain (Ill. n° III-24) qui va marquer un tournant dans sa peinture. Si Lichtenstein simplifie à l'extrême un des symboles forts de l'*americanway of life*le soumettant à un style dérivé de l'interprétation plastique de la bande dessinée (cernes noirs, couleurs en aplat et trame de points d'imprimerie), Jacquet parvient à en faire une œuvre monumentale de six mètres de long, dans laquelle l'image s'affiche dépourvue des cernes noirs et brouillée par un réseau de tâches qui la segmentent en même temps. Une autre modification, sûrement la plus significative vis-à-vis de ce qu'elle apporte aux deux peintres, consiste en l'agrandissement des points de la trame, le diamètre de certains atteignant jusqu'à sept centimètres. Bien que *Magnifying glass*, œuvre de Lichtenstein, la même année, représentant une loupe placée sur une surface tramée, ait déjà fait l'objet d'un changement de proportion de la trame, il n'est pas exclu que l'agrandissement opéré par Jacquet ait pu influencer d'une quelconque façon les œuvres postérieures de Lichtenstein, comme le sous-entend Scarpetta : « Quant à Lichtenstein, on peut certes remarquer que c'est à partir de 1964 (donc après le *Hot Dog* de Jaquet) qu'il commence à changer l'échelle de sa trame de points,

[393]. *Ibid.*, p. 9.

à l'agrandir, et à lui donner une fonction beaucoup plus active dans la déstabilisation de la représentation. »[394]

Le tableau de Jacquet, à peine exposé, a été découpé suivant des pointillés et chaque fragment a été vendu à dix francs, l'image étant ainsi fragmentée jusque dans son support. L'achat de deux fragments du tableau par le galeriste américain Léo Castelli – l'un pour lui et l'autre, probablement pour Lichtenstein – ne ferait que confirmer l'influence du peintre français sur l'Américain quant à l'agrandissement des points de la trame. Que ce soit dans le cas de l'agrandissement de ces points ou de la fragmentation de l'image, il s'agit d'éléments formels décelables dans les toiles postérieures de Jacquet.

1.1.Réinterprétations photographiques, entre reconstitution et distorsion

Dès 1964, le peintre français poursuit l'idée des citations picturales, mais à partir d'une technique qui lui demande moins de temps d'exécution que la peinture : la sérigraphie. Or, contrairement aux artistes pop américains, Jacquet n'utilise pas cette technique pour transférer directement sur la toile une reproduction photographique trouvée dans un catalogue ou dans une revue, ni pour multiplier celle-ci à l'intérieur d'un même tableau comme le faisait Warhol à la même période. Jacquet fait des réinterprétations photographiques de chefs-d'œuvre, à la manière des tableaux vivant anglais, genre hybride dans le quel les tableaux peints ont inspiré des compositions photographiques, et se sert de la sérigraphie pour reproduire plusieurs exemplaires de ses propres photos, abandonnant le principe de l'œuvre unique. Il réalise ainsi en 1964 une série d'œuvres à partir du *Déjeuner sur l'herbe* (Ill. n° III-25) – une centaine d'exemplaires sur toile et une quarantaine sur papier – dans lesquelles les modèles miment les poses des personnages de l'œuvre de Manet. Cette citation en contient au moins deux autres du fait que la composition du groupe de personnages du premier plan de l'œuvre de Manet est elle-mêmecalquée de celle du trio de droite apparaissant dans une reproduction du *Jugement de Pâris* de Raphaël gravée par Marcantonio Raimondi vers 1510 et que le *déjeuner* est, en même temps, interprété comme une version moderne (1509) du *Concert Champêtre* de Giorgione. Ce dernier est une allégorie de la poésie représentée par deux hommes habillés, l'un d'eux jouant au luth, assis au milieu d'un paysage vallonné et entourés par deux femmes nues, deux nymphes.

[394]. *Ibid*., p. 94.

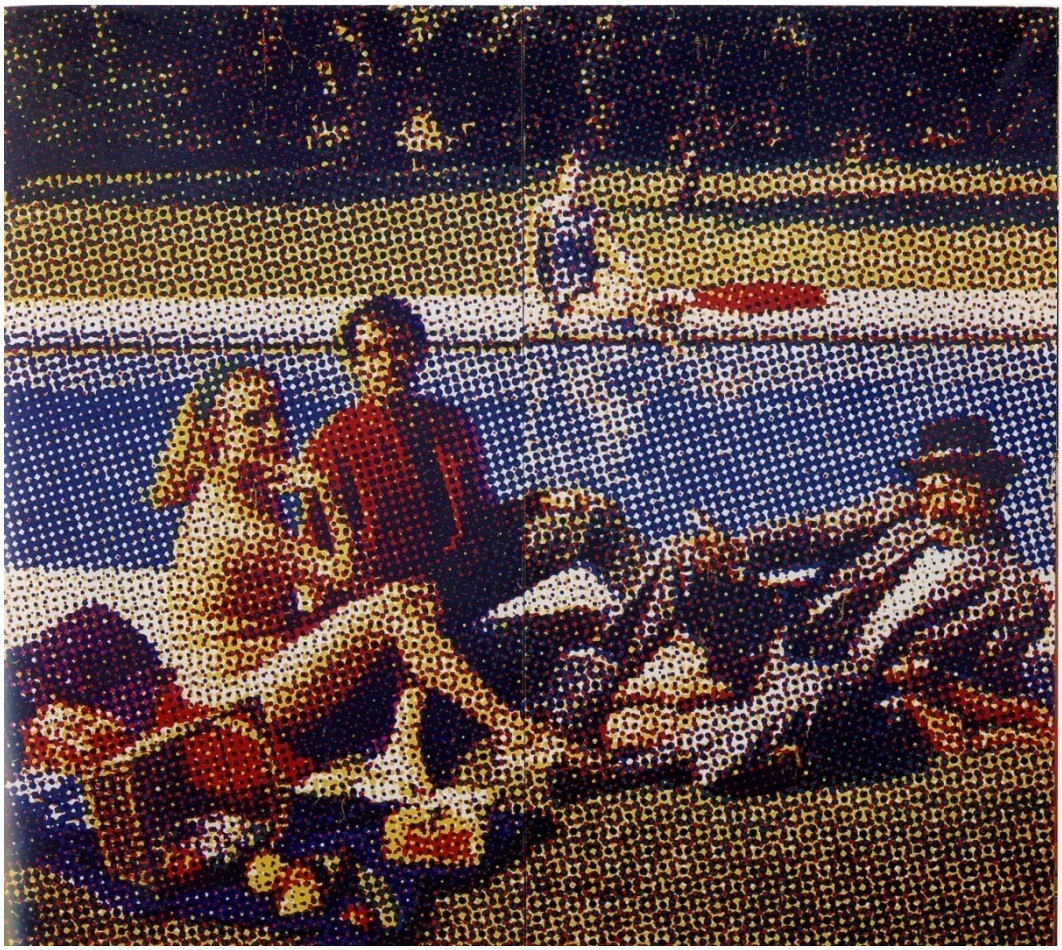
Ill. n° III-23. Alain Jacquet, *Camouflage Botticelli, Naissance de Vénus II*, 1963 – 1964. Huile sur toile, 230 x 140cm. Modern Art Museum of Fort Worth, Texas[395].

Ill. n° III-24. Alain Jacquet, *Hot Dog*, 1963. Huile sur toile, 600 x 175cm. Photographie prise par J. Montagnac devant l'atelier de Ledeur à Paris[396].

[395]. *Ibid.*, p. 8
[396]. Duncan Smith, *Alain Jacquet*, Paris, Art press, 1990, p. 30.

D'un point de vue plastique, ce qui intéresse Jacquet dans la sérigraphie, ce n'est pas tant la perfection mécanique du procédé que les imperfections et les effets de dérapage provoqués par l'analyse de l'image par couleurs, les trois primaires et le noir de la quadrichromie, distribués par points pour former une trame dont les surimpressions provoquent des illusions perceptives. L'artiste cherche à voir jusqu'où une image ainsi traitée reste reconnaissable une fois imprimée. Dans la citation de l'œuvre de Manet, par exemple, l'image photographique, une fois sérigraphiée et agrandie, est reconstituée par une accumulation de petits points, frisant l'abstraction. Ce qui ressort de prime abord, pour le spectateur, est la surface tramée du tableau, un effet plastique exploité dès la fin du XIX^{ème} siècle par Seurat et les pointillistes, puis également plus tard par Lichtenstein en parallèle de Jacquet avec l'utilisation des points benday. Toutefois, il existe entre Jacquet et Lichtenstein, une différence fondamentale dans l'emploi de la trame. Chez Lichtenstein, la trame, qu'il reproduit à l'échelle 1 dans sa première période et qu'il grossit par la suite, traduit le caractère de l'impression mécanique de la bande dessinée, et pousse donc toutes les images au titre stylistique de la B.D. Avec Jacquet, la trame est employée pour brouiller la figuration tout comme pour « susciter des sensations de chatoiement, d'irisation, de vibration, de papillonnements de la perception »[397]. Le référent, déjà altéré par la mise en image, se dérobe, chaque tableau est une épreuve perceptive qui a du sens dans une société ou l'image se substitue de plus en plus à l'expérience du réel ; seuls peuvent résister les grands chefs-d'œuvre et les stars comme Marylin. La reconnaissance de l'image chez Jacquet dépend, en ce sens, de la distance à laquelle se trouve le spectateur ainsi que le souligne Scarpetta : « La distance, en somme, où nous nous situons participe d'un effet de focalisation : selon qu'on se rapproche ou qu'on s'éloigne, les degrés de d'abstraction et de figuration ne sont plus les mêmes »[398]. C'est un phénomène qui avait déjà été relevé par Diderot à propos de *La Raie* (1728) de Chardin au XVIII^{ème} siècle : « Ce sont des couches épaisses de couleurs appliquées les unes sur les autres et dont l'effet transpire de dessous en dessus. […] Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît ; éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit. »[399]

[397]. Guy Scarpetta, *Alain Jacquet, Camouflages et Trames, 29 janvier – 22 mai 2005*, Nice, Editions Nice Musées, 2005, p. 19.
[398]. *Ibid*. p. 16.
[399]. Denis Diderot, *Œuvres esthétiques*, Editions Garnier Frères, Paris, 1965, p. 484.



Ill. n° III-25. Alain Jacquet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1967. Sérigraphie sur toile, 175 x 196cm. Collection Particulière[400].

[400]. Guy Scarpetta, *Alain Jacquet, Camouflages 1961-1964*, *op.cit.*, p. 107.

Un tirage de 1988 de la prise de vue photographique originale du *Déjeuner sur l'herbe*réalisée par Alain Jacquet, (Ill. n° III-26), nous offre la scène sans les effets de trame. La scène posée et photographiée peut être interprétée comme une mise en scène du milieu de l'art de l'entourage du peintre. Les personnages sont : un artiste interprété par Mario Schifano, l'homme brun habillé en rouge, un critique (Pierre Restany), un marchand d'art (Jeanine de Goldschmidt, la femme dénudée) et une spectatrice (Jacqueline Lafond, sœur de Jeanine de Goldschmidt, au fond). La série des *Portraits d'homme* (1964), une variante du *déjeuner* dans laquelle Jacquet se focalise sur le visage de Schifano et le décline en diverses couleurs, rend encore plus apparente la trame.

En 1965, le peintre s'inspire une nouvelle fois d'une œuvre de Manet, l'*Olympia* (1863), et brouille cette fois-ci l'image par des traits horizontaux donnant la sensation que la scène est entrevue à travers des stores vénitiens ; le spectateur est situé à la place de voyeur.
Dans *La Source*, œuvre de 1965, un modèle féminin reprend la pose du nu académique de l'œuvre éponyme d'Ingres peinte en 1856. L'image semble fragmentée car elle est composée par une juxtaposition de taches de couleurs. Vue de trop près, elle apparaît comme hachurée mais devient, à distance plus nette et sa référence reconnaissable.
Venus au miroir d'après Velazquez de 1968 renoue avec le dispositif de la trame de points pour restituer de façon diffuse la scène inspirée du chef-d'œuvre du maître espagnol. Le visage réfléchi dans le miroir n'est pas identifiable, en tout cas pas plus que dans l'œuvre originale, de même que le sexe du personnage central. Pierre Restany, critique d'art français, utilise l'expression de Mec Art (abréviation de *Mechanical Art*) pour désigner les œuvres produites par des artistes européens tels que Jacquet et Mimmo Rotella au début des années 1960, car utilisant des procédés photographiques de report de clichés sur divers supports (toile, papier ou métal) par l'intermédiaire de techniques mécaniques de reproduction.

Ill. n° III-26. Alain Jacquet, *Le Déjeuner sur l'herbe* (diptyque), 1988. Peinture par ordinateur à partir de la photographie originale, 198 x 270 et 20 x 270. Centre Pompidou, Paris[401].

[401]. Duncan Smith, *op.cit.*, p. 6.

Ill. n° III-27. Martial Raysse, *Tableau turc et invraisemblable*, 1964[402]

Ill. n° III-28. Martial Raysse, *La grande Odalisque*, 1964. Centre Georges Pompidou, Paris[403]

[402]. http://66.84.15.77/art_20th_century/raysse2.html
[403]. http://www2.cndp.fr/magarts/emprunts/pdvlettres.htm

2 Martial Raysse parodie la reproductibilité mécanique

A l'instar de Jacquet, Martial Raysse est un artiste français proche de l'esthétique pop qui fait son entrée dans le monde artistique au cours des années 1960. La carrière prolifique de Raysse met en séquence plusieurs courants et styles. Cofondateur du Nouveau Réalisme, il abandonne en 1962 ses assemblages d'objets de consommation courante pour passer à un style plus pictural dans lequel il utilise ces mêmes objets pour les combiner avec des images reproduites mécaniquement, parmi lesquelles des reproductions de chefs-d'œuvre anciens. A partir de 1968, Raysse s'éloigne de la peinture et du Pop art. En mai, au milieu des bouleversements sociaux, il rejoint l'activisme militant de l'Atelier populaire des Beaux-arts pour réaliser des affiches en sérigraphie dénonçant la répression policière et la désinformation par les médias entre autres. Entre 1970 et 1972, il réalise un long métrage (le seul qu'il ait réalisé), *Le grand départ*, une installation, *Oued Laou*, et six sérigraphies sur papier intitulées *Six images calmes*. En mai 1972, il refuse de participer à l'exposition organisée au Grand Palais de Paris intitulée *1960-1972, douze ans d'art contemporain en France*. Cette attitude dénote la volonté de l'artiste d'échapper au système de reconnaissance institutionnelle. Après 1972, il revient à la peinture, mais ce n'est plus sous le signe de l'esthétique pop.Il renoue avec une pratique plus traditionnelle comme si les emprunts à la peinture académique l'avaient hanté durant ces années d'absence.

Toutefois, notre objet d'étude n'étant pas l'ensemble de la production du peintre mais celle correspondant à la période comprise entre 1962 et 1968, concentrons-nous sur cette période.

2.1. Période pop, la série *Made in Japan*

En novembre 1962, lors de sa première exposition personnelle à la galerie Alexandre Iolas de New York, Raysse présente une installationqu'il intitule *Raysse Beach*. Celle-ci se compose d'images de femmes en maillot de bain et de divers objets tels que ballons, jouets et un juke-box[404], recréant ainsi le décor d'un camping de plage. La démarche plastique de Raysse consiste à reproduire en noir et blanc des images photographiques de starlettes tirées le plus souvent de magazines de mode et de cinéma en accentuant les contrastes pour n'en

[404]. Électrophone automatique qui permet aux clients d'un lieu public de choisir leur musique.

conserver que l'essentiel. Il agrandit ces images à la taille réelle des modèles par le biais de la sérigraphie et les embelli, ensuite, en appliquant à la bombe acrylique des couleurs primaires ou fluorescentes, vives et saturées en aplat. Cette démarche rappelle celle pratiquée par Warhol à la même période, à ceci près que Raysse rajoute la couleur par-dessus ses images en une fine couche translucide afin que le motif reste visible alors que Warhol utilise la couleur comme un fond sur lequel vient s'imprimer son motif. Lorsqu'ils sont exposés, les tableaux de Raysse sont parfois accompagnés d'éléments tridimensionnels ou insérés dans un décor, dispositif également utilisé par le peintre américain Tom Wesselmann au cours des mêmes années.

A partir de 1963, Raysse utilise la sérigraphie dans des réinterprétations d'œuvres célèbres. De 1963 à 1965, il peint une série de tableaux à partir d'œuvres de Cranach, de Pollauiolo, de Gérard, du Tintoret et d'Ingres qu'il intitule *Made in Japan*[405].Elle se caractérise par la double référence aux tableaux de grands maîtres européens, donc à une pratique traditionnelle de la peinture, et à l'industrie japonaise dont les produits se commercialisent massivement sur le marché mondial, « à une qualité de fabrication médiocre, et, de surcroît, à une production où, plus que toute autre notion, domine celle de quantité »[406]. La série a une fonction parodique. Selon le docteur en histoire de l'art Sébastien Harosteguy, la formulation du titre « traduit l'application à la peinture de procédés industriels. La peinture devient ainsi un produit de consommation comme les autres, banalisée par une étiquette commerciale »[407]. Si d'un point de vue sémantique, la parodie implique un décalage entre l'œuvre source et la cible, cela se manifeste dans la série par la superposition de deux types d'images ou éléments: des œuvres d'arts reconnues en tant que chefs-d'œuvre, dont la noblesse est donc légitimée par leur muséification, et des éléments triviaux et kitchs introduits par Raysse. Par exemple, dans *Tableau turc et invraisemblable* (1964, Ill. n° III-27), l'artiste transpose les odalisques du premier plan du *Bain Turc* (1862) d'Ingres dans un décor encore plus exotique que l'original, composé d'étoffes et d'arabesques d'inspiration matissienne. L'harmonie chromatique qui caractérise la tradition picturale occidentale dans l'œuvre source a par ailleurs été d'abord réduite à une échelle de gris par le report sérigraphique pour être ensuite rehaussée par l'application de couleurs criardes en aplats qui frôlent le mauvais goût.

[405]. *Made in Japan* est également le titre d'une série de lithographies réalisées en 1972 par l'artiste islandais Erro.
[406]. Sébastien Harosteguy, *La référence à l'art ancien dans la peinture de Gérard Garouste et Martial Raysse : référence, dialogue, émulation, rejet*, Thèse de Doctorat, Histoire de l'art, Université Bordeaux 3, Pessac, 2008, p. 123.
[407]. *Ibid*.

Du groupe principal formé par les cinq personnages féminin situés à droite, se détachent la joueuse de tchégour du premier plan, inspirée de la *Baigneuse de Valpinçon* (1808) du maître montalbanais, dont le corps a été couvert de rouge primaire et celle coloriée avec du bleu cyan. Le titre de l'œuvre fait ainsi allusion à l'improbabilité de la rencontre fortuite entre le référent classique et le langage plastique moderne introduit par Raysse. Dans *La Grande Odalisque* (1964, Ill. n° III-28), œuvre prenant comme point de départ l'œuvre éponyme d'Ingres, Raysse se concentre sur le buste de son modèle qu'il couvre d'une mince couche de couleur verte, donc sans tenir compte de la couleur de peau originale du personnage. La réactualisation de l'œuvre a impliqué aussi la perte de l'œil gauche de l'odalisque. Le chromatisme, les aplats de couleurs et les formats utilisés par Raysse dans ces œuvres appartiennent davantage au langage publicitaire qu'à celui des Beaux-arts. L'artiste s'en sert pour dénoncer la nature reproductible, voire consommable des œuvres d'art. Jusqu'alors considérée comme unique, l'œuvre d'art peut désormais être reproduite en série et démultipliée par des procédés mécaniques tels que la sérigraphique, l'imprimerie et la photographie, qui modifient les couleurs d'origine et l'aspect générale de l'œuvre, en l'aplatissant. Pour Harostéguy, « l'allusion aux différents procédés de reproduction mécanique, issus notamment de la photographie, constitue la véritable toile de fond de la série » et renvoie de manière explicite aux réflexions développées par Walter Benjamin aux cours des années 1930 dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*.

2.2. La reproductibilité mécanique de l'œuvre

Dans son essai, Walter Benjamin s'interroge sur les conséquences sur l'art amenées par la reproductibilité technique. Selon l'auteur allemand, la reproduction technique ou mécanique d'une œuvre, est, contrairement à son original, dépouillée de ce qu'il appelle « le *hic et nunc* de l'œuvre d'art »[408] (son « ici et maintenant »), qualité consistant en « l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve »[409]et qui garantit son authenticité, c'est-à-dire « tout ce qu'elle contient de transmissible de par son origine »[410] et qui la rend unique. Toutefois, si face à la reproduction manuelle, l'original conserve toute son autorité, cette autorité serait

[408]. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, version de 1939*, Paris, Editions Gallimard, 2008, p. 12.
[409]. *Ibid*.
[410]. *Ibid.*, p. 14

dépréciée confrontée à la reproduction mécanique car celle-ci est capable de mettre en lumière des aspects de l'original qui échappent à l'œil. Ainsi, elle permet d'obtenir divers angles de vue et de grossir des détails, de déplacer l'œuvre en dehors de son contexte d'exposition, par exemple sous forme de photographie, pour un tableau, ou de disque dans le cas des œuvres musicales ; c'est ce que l'Historien de l'art contemporain, Camille Pageard, appelle « notion d'ubiquité »[411]. La perte d'unicité de l'œuvre, résultant de la possibilité de sa multiplication en série, conduirait ainsi à un ébranlement de son autorité. Cela entraîne selon Benjamin, le dépérissement de son aura, c'est-à-dire un affaiblissement de ce qui constituait autrefois sa valeur cultuelle et lui conférait une dimension rituelle et magique avant même qu'elle ne soit reconnue par son caractère artistique et sa valeur d'exposition. Avec la disparition de l'aura, l'œuvre d'art semblerait de plus en plus conçue en vue de sa reproduction en masse, « elle substitue à son occurrence unique son existence en série »[412]. C'est souvent le cas de la photographie et, à partir des années soixante, de la photo-sérigraphie dans laquelle fusionnent reproduction et originale tous deux désignés par le même mot de « tirage ». Par ce procédé mécanique, Warhol produit en série, notamment, des boîtes de soupe Campbell et des portraits de Marylin Monroe, et ceux-ci on été reproduits, à leur tour, en affiches, posters, cartes postales et autres produits dérivés.

Or, nous pouvons dire en complément aux réflexions de Benjamin que si, d'une part, la reproduction mécanique d'une œuvre perd en unicité et en authenticité, d'autre part, l'œuvre ainsi reproduite gagne en économie plastique et en intensité. Peut-être pouvons-nous considérer que la reproduction mécanique relève d'un appauvrissement de l'image de référence dans la mesure où elle ne la rend pas dans sa totalité (pas toute l'image jusque dans ses détails, pas de textures, pas les couleurs d'origine) au bénéfice d'une transformation matérielle et technique qui possède une plasticité spécifique. Nous pouvons donc considérer qu'elle gagne en efficacité et en impact visuels, notamment lorsqu'il s'agit d'une sérigraphie de par la traduction de l'image en puissants aplats, en trames ou en quadrichromie et la franchise chromatique. Ces remarques sont par exemple valables au regard des productions de Raysse ainsi que de celles Warhol et de la période pop de Jacquet, mais elles ne s'appliquent pas aux œuvres de Rauschenberg relevant de l'utilisation de photo-sérigraphies. Dans ces

[411]. « Le second est la notion d'ubiquité du cliché et de la chose reproduite qui permet de retrouver « *une cathédrale dans samaison* », de même qu'un grand nombre d'œuvres de toutes époques et de toutes régions, et ce en tout temps et en tout lieux. » (Camille Pageard, *Utilisation et fonction de la reproduction photographique d'œuvres d'art dans les écrits sur l'art d'André Malraux, Formes et représentations de l'histoire de l'art*, Thèse de Doctorat, Histoire et critique des Arts, Université européenne de Bretagne, 2011, Pdf., p. 80.)
[412]. Walter Benjamin, *op.cit*., p. 15.

dernières, même lorsque les images photographiques se répètent d'une toile à une autre, elles font partie d'assemblages et de compositions distincts, donc originaux, de l'une à l'autre. De plus, l'impact visuel est davantage dû à la confrontation de matériaux hétérogènes au sein d'une même pièce qu'à l'introduction d'images par la sérigraphie.

D/ SERIGRAPHIES, CITATIONS ET ESTHETIQUE POP : PROPOSITIONS INHERENTES

A l'instar des peintres pop que nous venons d'évoquer, d'autres démarches ont perpétué, au cours des années 1960 et des années suivantes, l'utilisation de citations picturales, de procédés photomécaniques ou d'une esthétique dérivée de cette dernière.

1 Citations et interférences dans l'œuvre Equipo Crónica

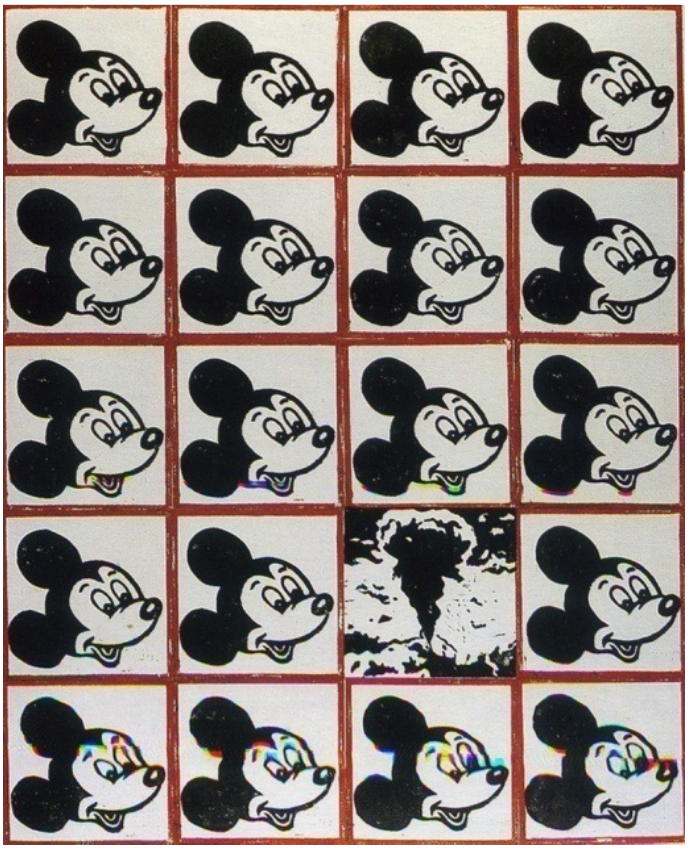
Formé en 1964, à l'occasion de l'exposition itinérante Espagne Libre et au sein du projet collectif baptisé « Estampe Populaire », Equipo Crónica est un collectif d'artistes valenciens composé initialement de Rafael Solbes, Manolo Valdés et Joan-Antoni Toledo ; ce dernier quitte le collectif en 1965. Binôme majeur du pop art espagnol, Equipo Crónica apparait en Espagne dans un contexte historique marqué par des révoltes ouvrières et étudiantes, ainsi que par des mouvements de résistance au pouvoir franquiste[413] soutenus par des intellectuels et des artistes qui, s'étant sentis concernés par ces luttes, appuyaient l'opposition. Tel que l'indique son nom, Equipo Crónica développe une activité picturale se nourrissant à la fois d'évènements historiques – une chronique est un recueil de faits historiques rédigée en respectant un ordre chronologique – et d'une réflexion critique sur l'art émanant du travail en équipe. Cela se traduit dans leurs œuvres par un assemblage complexe d'aspects antagoniques, populaires et cultuels, par un univers plastique la mettant en scène des éléments provenant d'espaces picturaux et de périodes différentes. D'un point de vue iconique, ils associent deux types de références, celles de la culture de masse (presse, publicité, bande dessinée, cinéma) et celles de la culture élitiste (chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art), un répertoire iconique similaire à-celui employé par Martial Raysse lorsqu'il associe à des reproductions partielles d'œuvres d'Ingres des objets triviaux dans la série *Made in Japan*. Tout au long de leur production, sont omniprésents également des instruments qui font allusion à l'apprentissage académique des Beaux-arts tout en désacralisant l'acte créateur et

[413]. Instauré par le général Francisco Franco entre 1939 et 1977, le franquisme est un régime politique espagnol se caractérisant par la diffusion de valeurs conservatrices, moralistes et nationalistes, le retour au centralisme (refus du régionalisme catalan et basque), la restriction de la liberté d'opinion et le développement du culte de la personnalité dans la seule personne du « caudillo ». Régime totalitaire, le franquisme repose sur trois pilliers : l'église, l'armée et la famille.

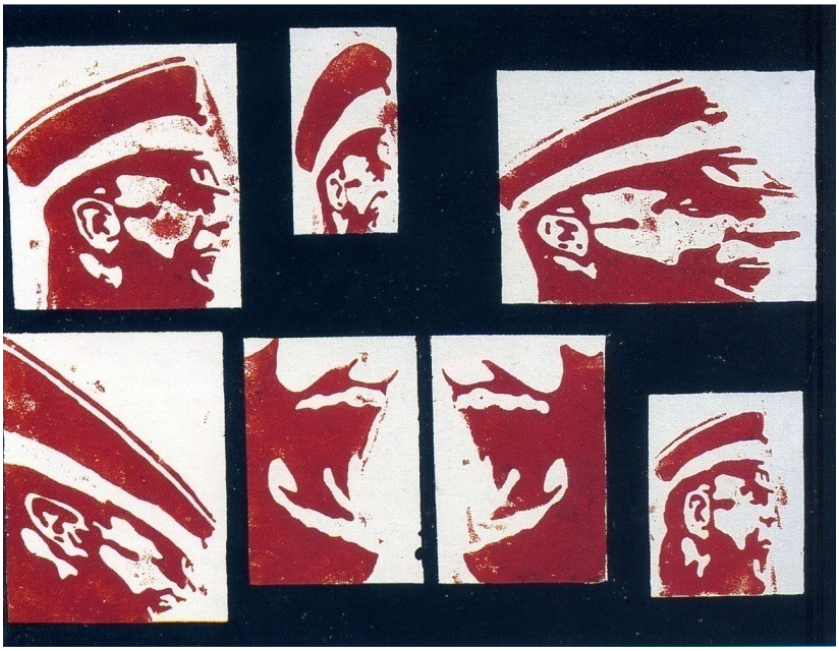
les outils que sont pinceaux, palettes, règles, compas et équerres. D'un point de vue plastique, ils soumettent toutes ces images à un traitement chromatique en aplats provenant de l'univers de la bande dessinée, de la publicité, et du pop art. D'un point de vue thématique, les travaux s'organisent par séries, une vingtaine au long de leur carrière.

Dans sa « période initiale » (1965-1966), le collectif puisse son inspiration dans les images des mass-médias, de la presse et de la télévision, pour témoigner d'une Espagne gouvernée par un système politique conservateur et restrictif, mais qui contradictoirement, « commençait à s'ouvrir au tourisme et participait déjà par là, même à la société de consommation »[414]. Réalisés au cours de cette période, les premiers linoléums témoignent d'images épurées, de l'utilisation du noir et blanc, inspirés par la photographie de presse, et du traitement des figures en aplat sans que la trace de la gouge ne soit exploitée ni mise en évidence. Une même image pouvait se répéter au sein d'une surface quadrillée, structure se rapprochant à celle d'une planche de bande dessinée, comme la tête de Mickey Mouse dans *America, America !* (1965, Ill. n° III-29) ou subir des déformations comme dans *Manifestation* ou dans *Déformations professionnelles* (Ill. n° III-30), toutes deux de 1965. Toutefois, de par sa nature artisanale, le linoléum n'était pas exempt d'imperfections et de limites techniques : inégalités dans l'étalage de l'encre, tâches lorsque l'encre s'avérait trop grasse, réserves involontaires en cas de séchage trop rapide de l'encre sur la plaque, images très simplifiées, petits formats adaptés souvent à celui de la plaque. A partir de 1966, Equipo Crónica délaisse le linoléum pour la sérigraphie, technique qui leur permet d'envisager un chromatisme plus important, de travailler sur de plus grands formats ainsi que de complexifier les images et les compositions. *Baroque Espagnol* (Ill. n° III-31) et *Hommage à Picasso* (Ill. n° III-32), deux sérigraphies de 1966, offrent par exemple une richesse chromatique absente des linoléums mentionnés plus haut et des images plus détaillées. A partir de cette période, apparaissent dans l'œuvre du collectif des images obtenues par juxtaposition d'aplats de couleurs. Toutefois, nous ne pouvons pour autant en déduire qu'elles soient exclusivement liées à l'apport de la sérigraphie mais plutôt qu'elles obéissent à une esthétique précisa qui consiste en la reproduction des effets de l'image préconisée, nous y reviendrons ultérieurement.

[414]. Michèle Dalmace, *Equipo Crónica, catalogo razonado a cargo de Michèle Dalmace*, Ivam Institut Valencia d'art Modern, 2001, p. 26. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.



Ill. n° III-29. Equipo Crónica, *America, America !* , 1965. Linogravure, 74,8 x 60 cm[415].



Ill. n° III-30. Equipo Crónica, *Déformation professionnelle*, 1965. Linogravure, 31 x 40 cm[416].

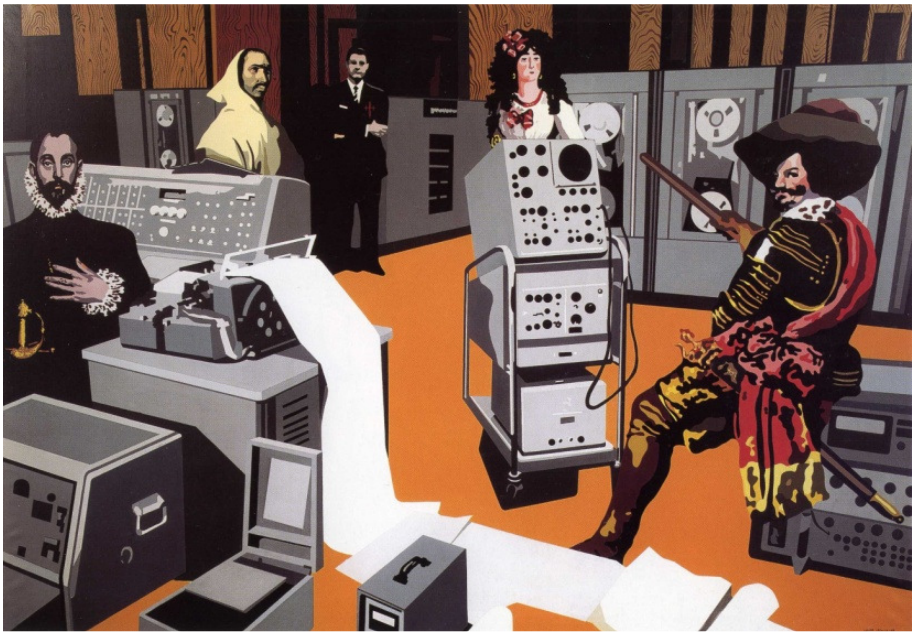
[415]. *EquipoCrónica, Catalogación obra grafica y multiples (1965/1982)*, Museo de Bellas Artes, Bilbao, 1988, p. 25.
[416]. *Ibid*., p. 29.

Ill. n° III-31. Equipo Crónica, *Baroque espagnol*, 1966. Sérigraphie, 63 x 45 cm[417].

Ill. n° III-32. Equipo Crónica, *Hommage à Picasso*, 1966. Sérigraphie, 33,5 x50 cm[418].

[417]. *Ibid.*, p. 38.
[418]. *Ibid.*, p. 37.

Ill. n° III-33. Equipo Crónica, *Les Ménines au chalet*, 1969.Acrylique sur toile, 100 x 90 cm.Fondation Chirivella Soriano, Valence[419]



ll. n° III-34. Equipo Crónica, *Les Structures changent, les essences demeurent*, 1968.Acrylique sur toile, 130 x 160 cm.Collection particulière, Valence[420].

[419]. Michèle Dalmace, *Equipo Crónica, Crónicas reales, Museo de arte abstracto de Cuenca/Fundacion Juan March, 18 mayo 2007-2 septiembre 2007*, Fundacion Juan March, Palma, 2007, p. 61.
[420]. Michèle Dalmace, *EquipoCrónica, catalogo razonado a cargo de Michèle Dalmace*, *op. cit.*, p. 85.

Cette esthétique est appliquée indistinctement à l'œuvre peinte et aux estampes. D'ailleurs, nous pouvons remarquer qu'il n'existe pas de différence plastique évidente entre les peintures et les sérigraphies du collectif.

C'est aussi à partir de 1966 que le collectif commence à citer des icônes du répertoire de la tradition picturale espagnole que sont les œuvres du Greco, de Velazquez, de Goya et de Ribera. Associées aux images des mass-médias, les œuvres empruntées étaient détournées de leurs contextes et utilisées en tant que symboles culturels. Eléments essentiels dans le travail du collectif, ces citations avaient pour fonction de parodier la société espagnole des années soixante, soixante-dix « à partir de positionnements communistes face à un franquisme moribond et culturellement caduque »[421]. Il est en est ainsi, par exemple, dans deux ouevres que nous avons vu précédemment : dans *Les Ménines au chalet* (1969, Ill. n° III-33) dans laquelle les nobles personnages du tableau « vélazquien » incarnent des membres de la bourgeoisie espagnole des années 1960, satisfaites de leur confort et de leur oisiveté, sans prétentions, et dans *Les Structures changent, les essences demeurent* (Il. n° III-34), toile de 1968 où les personnages nobles extraits de la peinture académique espagnole représentent un ancien type de pouvoir.

Images médiatiques et citations s'associent au sein d'une même œuvre par le biais du collage et entretiennent des relations définies par les notions d' « interplasticité », mise en abyme et « transplasticité » que nous allons développer par la suite.

1.1. Le collage comme procédé

« Le collage le plus systématisé correspond au montage de citations à priori sans connexion entre elles, dans lequel s'associent des typologies, des courants artistiques et des époques distincts dans une cohérence spatio-temporelle. »

– Michèle Dalmace.[422]

[421]. Michèle Dalmace, *Equipo Crónica, Crónicas reales, Museo de arte abstracto de Cuenca/Fundacion Juan March, 18 mayo 2007-2 septiembre 2007*, *op. cit*., p. 40. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.
[422]. *Ibid*., p. 25. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.

Selon l'historienne de l'art Michèle Dalmace[423], le collage constitue « le procédé sur lequel repose le travail d'Equipo Crónica »[424]. Il suppose trois étapes : l'élection d'un motif, sa dislocation de l'image-source et son intégration au bénéfice d'une œuvre, un nouvel contexte. Si les figures prélevées maintiennent les caractéristiques générales, formes et proportions qu'elles avaient dans les œuvres premières, elles sont soumises, dans le cas des citations, à des modifications d'ordre plastique et sémantique. Ainsi, dépourvues des détails, des nuances chromatiques et des jeux d'ombres et de lumières cultivées par la peinture académique, ces figures sont réduites à des juxtapositions d'aplats de couleurs, « recours propre au pop art »[425]. Dans certains cas, elles doivent subir des transformations en vue de leur insertion dans un nouvel espace. Par exemple, dans *Ménines au chalet*, les personnages de l'œuvre originale connaissent des inversions et des changements d'échelle au service d'une mise en perspective adaptée à l'affiche publicitaire qui sert de décor. En effet, l'Infante Marguerite, la demoiselle d'honneur Maria Agustina Sarmiento, la naine Maria Barbola et le chien du tableau de référence sont inversés latéralement (de gauche à droite). Située en arrière-plan, Maria Barbola est traitée dans une échelle inférieure à celle d'origine. Le cas de l'Infante est similaire. Quant à Maria Agustina Sarmiento, elle est campée dans une échelle supérieure à celle des deux autres personnages car elle vient en avant-plan. Dans *Puesta de largo* (1969, Ill. n° III-36), le portrait en pied de l'*Infante Marguerite-Thérèse* réalisé par Vélazquez en 1660 est inversé. Ici, l'infante regarde vers la droite, tout comme la plupart des personnages du fond, alors que dans l'œuvre originale, son regard se dirige vers la gauche. Dans une toile *Sans titre* de 1970, l'image de Marianne d'Autriche provenant d'un portrait en pied de Vélazquez (1652-1653) apparaît en premier plan et est aussi inversée horizontalement vers la droite.

Toutefois, dans un autre contexte, certaines figures se voient attribuées de nouvelles significations. Sont ici employés des procédés de rhétorique. Ainsi, dans *Conférence de presse* (Ill. n° III-35) ou dans *Paseos por Toledo*, la figure du Comte-Duc d'Olivares extraite d'un portrait réalisé par Vélazquez en 1638 fonctionne comme allégorie ou métaphore de l'autoritarisme et de l'impérialisme. Dans *Les Structures changent, les essences demeurent*, le

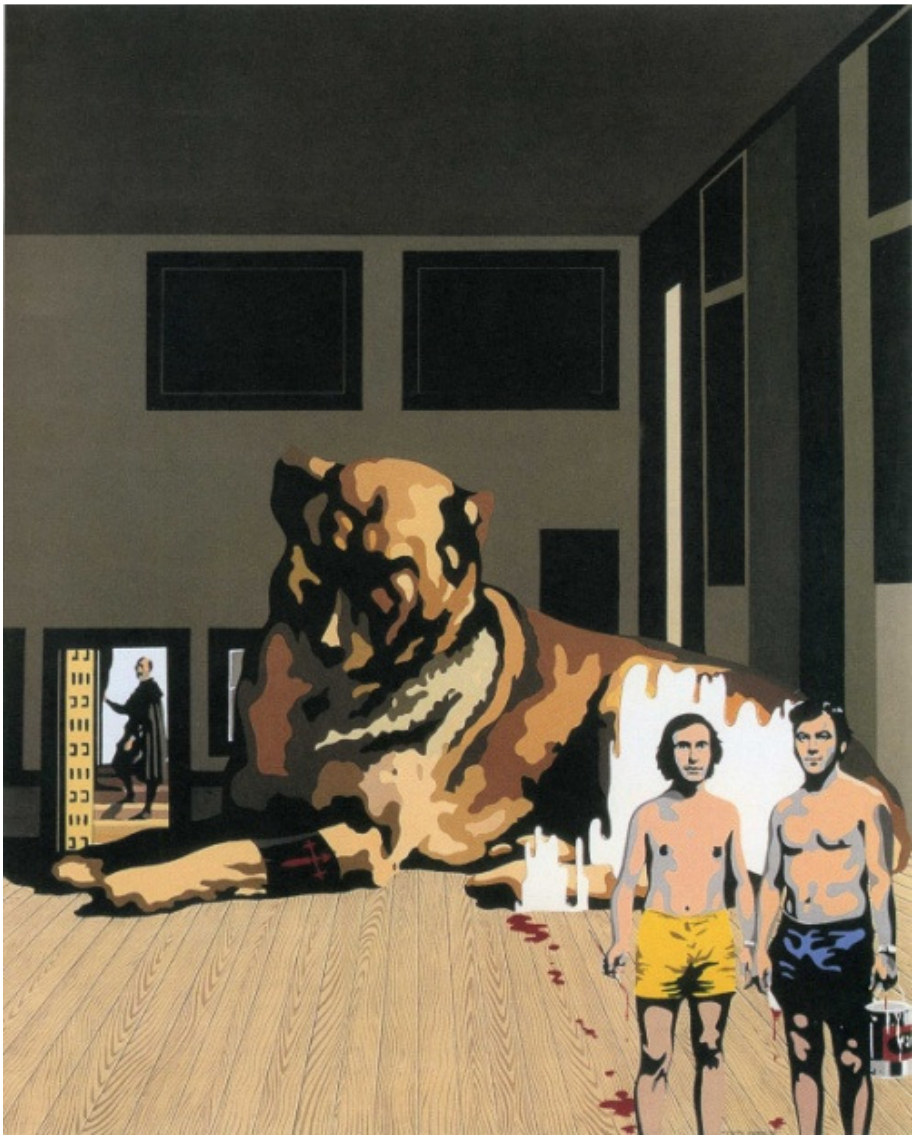
[423]. Professeure à l'Université Bordeaux 3 – Michel de Montaigne.
[424]. Michèle Dalmace, *EquipoCrónica, Crónicas reales, Museo de arte abstracto de Cuenca/Fundacion Juan March, 18 mayo 2007-2 septiembre 2007*, *op. cit*., p. 25. César-Octavio Santa Cruz Bustamante.
[425]. *Ibid.*, p. 18. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.

Comte-Duc, la *Duchesse d'Albe* dépeinte par Goya en 1795 et *Le chevalier posant la main sur le cœur* réalisé en 1580 par Greco sont des symboles de la noblesse et du pouvoir royal.

Ill. n° III-35. Equipo Crónica, *Conférence de presse*, 1969.Acrylique sur toile, 101x 125 cm. Collection particulière, Espagne[426].

Ill. n° III-36. Equipo Crónica, *Puesta de largo*, 1969.Acrylique sur toile, 100 x 90 cm. Collection particulière, Valence[427].

[426]. Michèle Dalmace, *Equipo Crónica, catalogo razonado a cargo de Michèle Dalmace*, *op. cit.*, p. 93.
[427]. *Ibid*., p. 94.



Ill. n° III-37. Equipo Crónica, *Le chien*, 1970. Acrylique sur toile, 122 x 100 cm. Collection Art XX^{ème} siècle, Musée d'Art contemporain d'Alicante[428].

[428]. Michèle Dalmace, *Equipo Crónica, Crónicas reales, Museo de arte abstracto de Cuenca/Fundacion Juan March, 18 mayo 2007-2 septiembre 2007*, *op. cit.*, p. 74.

D'autres modifications relèvent d'un processus différent, celui de la distorsion dans l'échelle. Dans *El Perro* (1970, Ill. n° III-37), par exemple, le volume du chien des *Ménines* est fortement accentué et semble démesuré par rapport au décor et aux personnages présents, Valdés et Solbes qui se sont eux-mêmes représentés sur la toile, et Nieto Vélazquez.

Toutefois, le collage dans sa dimension plastique, c'est-à-dire en tant que juxtaposition de matériaux divers collés sur un support, n'existe pas. Ce qui existe, en revanche, est une juxtaposition d'images et d'univers picturaux divers unifiés par un traitement similaire en aplat. En effet, le recours aux aplats de couleurs a une double fonction dans l'œuvre du collectif. D'une part, il établit le relai entre les citations et les figures extraites des médias, comme il garantit l'unité formelle de l'ensemble. D'autre part, il confère aux œuvres une facture industrielle, un aspect mécanique en rapport à l'esthétique en vogue instaurée par les peintres pop américains, notamment Andy Warhol, Tom Wesselmann et Robert Indiana. « En effet, l'objectif voulut était d'utiliser les aplats (…) afin d'obtenir une finition proche au type industriel, dans lequel la subjectivité et la touche personnelle de l'artiste disparaissent, et une certaine neutralité visuelle »[429], explique Michèle Dalmace.

Plus que du collage, il s'agissait de l'idée du collage ou de « l'esprit du collage »[430], écrit Michèle Dalmace, un collage dont l'esthétique rappelle les travaux qui avaient été réalisés vers 1915 par Picasso et Braque dans lesquelles les deux artistes ont abandonné provisoirement les papiers collés au profit d'une peinture qui imite sont effet et ceux réalisés dans les années 1921-1922 par Marx Ernst dans sa série des *Collages peints*. En ce sens, les fragments de journaux, cartes d'identités ou objets n'étaient pas collés mais peints en trompe l'œil, comme la page de journal dans *A uno y otrolado de la cuerda* (1972) ou le tube d'huile dans *Vallecas Melody* (1972, Ill. n° III-38).

[429]. Michèle Dalmace, *Equipo Crónica, catalogo razonado a cargo de Michèle Dalmace*, *op. cit.*, p. 32. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.
[430]. Michèle Dalmace, *Equipo Crónica, Crónicas reales, Museo de arte abstracto de Cuenca/Fundacion Juan March, 18 mayo 2007-2 septiembre 2007*, *op. cit.*, p. 25. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.

Ill. n° III-38. Equipo Crónica, *Vallecas Melody*, 1972.Acrylique sur toile, 150 x 200 cm. IVAM Institut Valencia d'Art Modern, Valence[431].

Ill. n° III-39. Equipo Crónica, *Playa cercana III*, 1979. Huile et collage sur carton, 107 x77 cm. Collection particulière[432].

[431]. Michèle Dalmace, *Equipo Crónica, catalogo razonado a cargo de Michèle Dalmace*, *op. cit.*, p. 201.
[432]. *Ibid*., p. 442.

Le collage de matériaux apparaît avec l'utilisation de la peinture à l'huile, dans la série des *Paysages urbains* (1978-1979), où le collage effectif se rajoutait à d'autres techniques telles que la gouache, l'acrylique et le pastel. Ainsi, dans *Playa cercana III* de 1979 (Ill. n° III-39), ce sont de vrais morceaux de journal collés sur le support.

1.2. Mise en abyme, interplasticité et transplasticité.

Au sein d'une même œuvre, les citations véhiculées par le collectif entretiennent des rapports formels complexes parmi lesquels nous pouvons identifier au moins trois types : la mise en abyme, l'intersplasticité et la transplasticité, ces deux dernières notions ayant été abordées par Michèle Dalmace dans ses écrits.

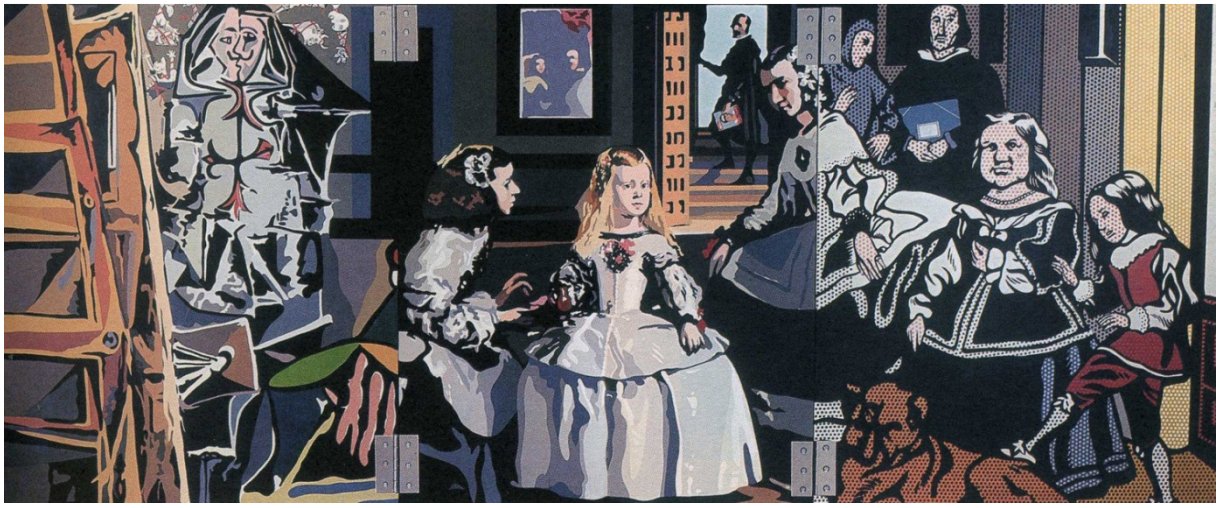
La « mise en abyme » ou « effet de miroir », rappelons-le, désigne l'enchâssement d'un récit dans un autre, d'une scène de théâtre dans une autre scène, d'un tableau dans un autre. La notion d' « interplasticité », récurrente dans la production du collectif, désigne l'utilisation de « citations de divers artistes »[433] dans une même œuvre, c'est un concept équivalent à celui de l'intertextualité littéraire ou de la notion d' « interpicturalité » forgée par l'écrivain péruvien Roberto Gac pour se référer à l'œuvre du peintre Herman Braun-Vega. Ainsi, dans *Jeux dangereux* de 1970 (Ill. n° III-40), sont simultanément cités le *Portrait de l'infant Don Carlos* (1628) et la main et la tête du chevalier démembré du *Guernica* (1937) de Picasso. Dans *Aquelarre* (1969), sont cités l'ampoule du chef-d'œuvre du maître andalou et le groupe de personnages du premier plan du *Pèlerinage de San Isidro* (1820-1823) de Goya. *El recinte II* (1971, Ill. n° III-41) réunit dans le décor des *Ménines* le visage et la main d'un des personnages féminins du *Guernica*, le chien de la toile de 1656 de Vélazquez, l'énorme main de *Construction molle avec haricots bouillis* (1936) de Salvador Dali insérée dans le miroir du fond et la naine Maria Barbola telle que peinte par Picasso dans sa première version à partir du chef-d'œuvre de Vélazquez, datant du 17 août 1957. Quant à la« transplasticité », c'est une notion plus spécifique et s'agit de l'acte de « peindre des citations 'à la manière' d'un autre artiste »[434], donc de citer un artiste en pastichant un autre.

[433]. Michèle Dalmace, *Equipo Crónica, Crónicas reales, Museo de arte abstracto de Cuenca/Fundacion Juan March, 18 mayo 2007-2 septiembre 2007*, *op. cit.*, p. 82. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.
[434]. *Ibid*.

Ill. n° III-40. Equipo Crónica, *Jeux dangereux*, 1970. Acrylique sur toile, 140 x 100 cm. Collection particulière[435].

Ill. n° III-41. Equipo Crónica, *El recinte II*, 1971. Acrylique sur toile, 200 x 200 cm. Collection particulière, Bangoles[436].

[435]. Michèle Dalmace, *EquipoCrónica, catalogo razonado a cargo de Michèle Dalmace*, *op. cit.*, p. 119.
[436]. *Ibid.*, p. 161.



Ill. n° III-42. Equipo Crónica, *Trois codes*, 1970. Acrylique sur toile, 122 x 300 cm. Collection particulière[437].

[437]. Michèle Dalmace, *Equipo Crónica, Crónicas reales, Museo de arte abstracto de Cuenca/Fundacion Juan March, 18 mayo 2007-2 septiembre 2007*, *op. cit.*, p. 83.

Le triptyque *Trois codes* de 1970 (Ill. n° III-42) capitalise les procédés de « mise en abyme », d'« interplasticité » et de « transplasticité » et propose trois versions différentes des *Ménines* de Velazquez.

La partie de gauche propose une mise en abyme en couleur de la première variation de Picasso sur les *Ménines*; le style et les déformations anatomiques introduites par le peintre andalou sont parfaitement retranscrits par Crónica. La partie du milieu reproduit le tableau original dans son essence mais retravaillé en aplats de couleurs tandis que la partie de droite reprend la représentation « vélazquienne » du chef-d'œuvre mais traitée à la façon de Lichtenstein identifiable aux cernes noirs, aux aplats et aux points ben-day.
Les pièces *Les Ménines* (1970, Ill. n° III-43) et *Ménine I* (1971, Ill. n° III-44) illustrent aussi efficacement la notion de « transplasticité ». Le collectif a reproduit en volume les figures des *Ménines* en leur appliquant, à la peinture, différents styles, les carrés de couleurs primaires de Mondrian ou les motifs abstraits de Joan Miró, par exemple.

Le tableau *Deux conférences de presse* de 1976 (Ill. n° III-45), illustre le cas d'une citation, d'une autocitation et d'une mise en abyme. Il inclut intégralement l'œuvre *Conférence de presse*, peinte par Equipo Crónicaen 1969, et ce dernier à son tour inclut une citation du *Portrait du Comte-Duc d'Olivares* peint en 1638 par Vélazquez.
L'œuvre *Trajectoire d'une image* de 1975 (Ill. n° III-46) multiplie les mises en abyme, en insérant dans des vignettes plusieurs œuvres de la série *Autopsie d'un métier*. Elle fait penser à l'accumulation de peintures que l'on pouvait trouver dans les salons.

En novembre 1975, Franco meurt à Madrid après une longue maladie. De fait, la subversion corrosive n'a plus autant raison d'être. C'est ainsi qu'à partir de 1978, ils commencent à utiliser la peinture à l'huile, les emprunts ne se feront plus à la bande dessinée ni aux médias mais à la peinture en général.

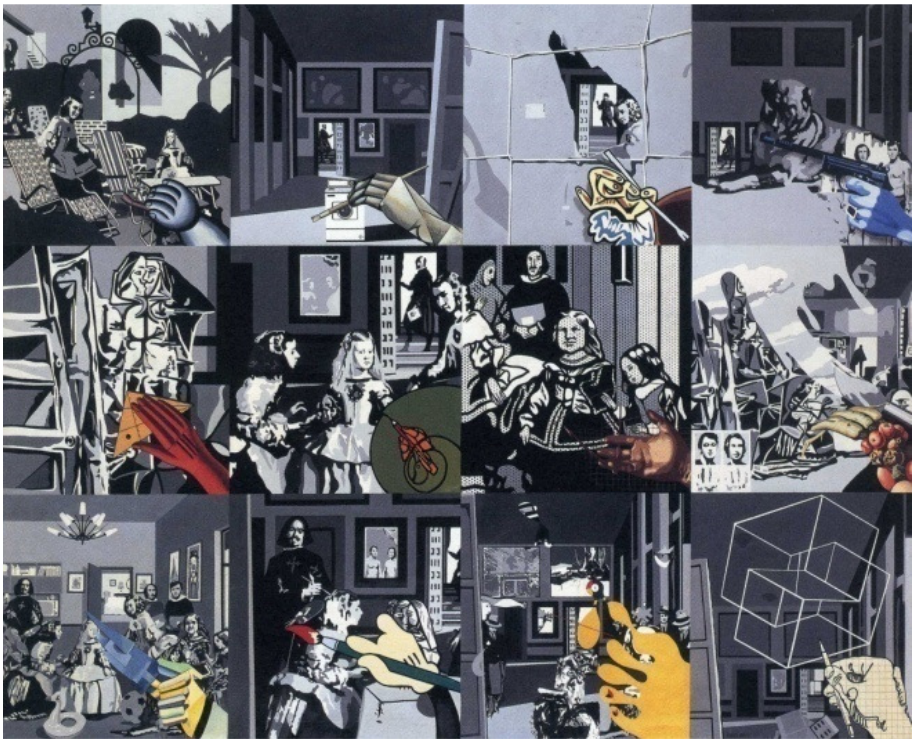
Si au cours des années soixante et soixante dix, en Espagne, Equipo Crónica fit de la citation picturale un de ses outils iconiques de prédilection, dans le milieu du Pop art allemand, Sigmar Polke a recours à la citation de l'effet plastique de la trame de points ben-day de Lichtenstein.

Ill. n° III-43. Equipo Crónica, *Les Ménines*, 1970. Carton pâte peint, 50 x 80 x 25 cm. Collection particulière[438].

Ill. n° III-44. Equipo Crónica, *Menine I*, 1971.Carton pâte peint, 100 x 87 x 50 cm.Collection particulière[439].

[438]. Michèle Dalmace, *Equipo Crónica, catalogo razonado a cargo de Michèle Dalmace*, *op. cit.*, p. 150.
[439]. *Ibid*., p. 151.

Ill. n° III-45. Equipo Crónica, *Deux Conférences de presse*, 1976. Acrylique sur toile, 150 x 200 cm. Collection particulière, Valence[440]



Ill. n° III-46. Equipo Crónica, *Trajectoire d'une image*, 1975. Acrylique sur toile, 200 x 300 cm.Collection particulière[441].

[440]. *Ibid.*, p. 317.
[441]. Michèle Dalmace, *Equipo Crónica, Crónicas reales, Museo de arte abstracto de Cuenca/Fundacion Juan March, 18 mayo 2007-2 septiembre 2007*, *op. cit.*, p. 107.

2 Sigmar Polke et l'interprétation graphique de la trame photographique

Entre 1963 et 1971, le peintre allemand Sigmar Polke travaille à une série de peintures fondées sur la reproduction pseudo-mécanique de photographies de presse qu'il intitule *Rasterbild*. En effet, bien que les œuvres s'apparentent à de la photo-sérigraphie, elles relèvent d'une production manuelle. En allemand, *raster*signifie « trame », « grille » ou « écran » tandis que *bild* signifie « image » ou « tableau ». Le titre, dont la traduction par conséquent serait « image-écran » ou « tableau-trame »fait allusion à la façon dont l'image est reconstituée au moyen d'une trame de points colorés correspondant à l'interprétation graphique des points d'encrage juxtaposés de l'édition imprimée. La photographie de presse joue en ce sens un rôle doublement, essentiel dans ce dispositif pictural, à la fois pour ses qualités iconiques – de par la multiplicité d'images extraites de journaux et de revues – et pour ses qualités plastiques – de par l'utilisation d'images tramées dérivées de ces sources visuelles. Le recours à de telles images deviendra un des éléments forts et un des signes distinctifs de sa peinture, tout au long de son parcours d'artiste.

Dans les tableaux issus de ce dispositif, la trame photographique se superpose à un fond constitué par les motifs imprimés de tissus, des formes improvisées, nées de la manipulation de pigments et de matériaux de toute sorte ; ou bien la toile est rendue translucide par l'application de couches successives de laque, laissant apparaître un châssis monté de façon précaire. Dans *Flüchtende* (1992), par exemple, deux personnages chargés de bagages sont représentés par une trame grossière en train de s'enfuir (*flüchten* signifie « fuir » ou « se réfugier » en allemand) et de courir vers un grillage barbelé qui s'avère être en réalité le motif d'une bande de tissus. Les personnages sont cernés par un contour vert, peint à l'envers de la toile dont la translucidité laisse aussi entrevoir le châssis en bois. L'image se superpose aux motifs et à la surface du tableau, mais, en même temps, ces éléments principaux sont contaminés par des éléments apposés sur l'envers de la toile – le contour vert et le châssis – donnant l'impression qu'à n'importe quel moment l'un de ces éléments peut prendre le dessus sur l'autre ce qui provoque un effet d'oscillation, le sentiment que l'image, quelque soit le parcours du regard, se dérobe.

> « Ce qui m'intéresse, c'est de savoir si on se trouve dessus ou dessous. Si c'est le dessus qui compte ou la superposition des couches (…) il existe un vieil adage chinois qui dit qu'une superposition ne dure jamais éternellement et que se qui se trouve en bas ne peut pas rester éternellement en bas »[442], déclare le peintre.

Il existe aussi dans ces tableaux, tout comme dans les sérigraphies de Rauschenberg, un mélange entre abstraction et figuration, celle-ci étant amenée par les images tramées. Cet aspect est notamment mis en évidence dans une œuvre telle que *Jeux d'enfants* (1988, Ill. n° III-47) dans laquelle les images se superposent à des tâches de couleurs variées.

Les peintures tramées de Polke peuvent être aussi mises en relation avec les travaux d'Andy Warhol et de Roy Lichtenstein de la même période car elles mettent toutes en question, par le recours à la copie et la reproduction, l'idée même d' « original ». Sauf que Polke va jusqu'à altérer les rapports entre l'original et la copie : il brouille l'image en l'effaçant progressivement, réagence les points d'encrage en accentuant les erreurs d'impression comme s'il essayait de mettre en doute la fiabilité des modèles ou de faire que sa copie, par cela même, devienne un original à part entière. Sous cet angle-là, sa démarche présente plus d'affinités avec celle d'Alain Jacquet lorsqu'il réinterprète le *Déjeuner sur l'herbe*, relecture qui met en évidence les imperfections et les décalages de la sérigraphie.
D'autre part, sur un plan technique, les peintures tramées de Polke s'opposent à la reproduction mécanisée telle que mise à contribution par Warhol et Rauschenberg et aux trames pointillées ou dots de Lichtenstein réalisées à l'aide de pochoirs dans la mesure où elles sont exécutées directement à la main, même si elles s'en rapprochent de par l'effet visuel et le principe consistant à reproduire une trame d'imprimerie agrandie.

[442]. SigmarPolke, « SigmarPolke, la peinture est une ignomie », *Art press*, n°91, avril 1985, p. 4-10, p. 7.

Ill. n° III-47. SigmarPolke*, Jeux d'enfants*, 1988. Acrylique et encre d'imprimerie sur tissu synthétique, 225 x 300 cm. Centre Georges-Pompidou, Paris[443].

[443]. Photographie © César-Octavio Santa Cruz Bustamante.

3 Ernest Pignon-Ernest, les citations s'affichent sur les murs des villes

En 1966, Ernest Pignon Ernest s'installe dans le Vaucluse, alors qu'une base nucléaire vient d'être installée dans le plateau d'Albion, zone faiblement peuplée de la région. Pour mieux appréhender la signification de cette menace, l'artiste recherche des documents sur le bombardement d'Hiroshima et découvre une photo qui montre un mur brûlé par l'éclair nucléaire, la silhouette d'un corps humain gravée sur celui-ci, et l'ombre d'une échelle à ses côtés. En s'inspirant du corps calciné de la photo, Pignon-Ernest fabrique un pochoir qu'il découpe et utilise pour imprimer et déposer des empreintes en divers endroits autour du plateau d'Albion. Cette démarche révèle deux éléments qui accompagneront la suite de ses travaux : la représentation du corps à l'échelle humaine et le fait de « conférer à ces images les caractéristiques d'une empreinte »[444], l'image dans son rapport à la mort. Par ailleurs, c'est cette démarche qui le conduira au travail *in situ*, et donc à préférer exposer son art à même les murs d'une ville, plutôt que de le confiner dans l'espace confiné du Musée.
A partir de 1971, ses interventions acquièrent une autre dimension, lorsqu'il abandonne la technique du pochoir pour adopter une technique voisine : la sérigraphie.

3.1. Démarche

Ses interventions commencent toujours par de longues marches autour et à travers les lieux, des lectures, des esquisses et des études préparatoires, des représentations humaines inspirées pour la plupart de peintures célèbres et des médias. Tout ce travail aboutit à la réalisation de dessins à la pierre noire ou au fusain d'un réalisme étonnant. Il reproduit ensuite ces dessins sur le papier qui sert à imprimer les journaux, par le biais de la sérigraphie, dont il placarde à la colle les tirages sur les murs d'un lieu, sauf lorsqu'il travaille sur un endroit spécifique, auquel cas il colle les originaux. Ainsi, suite à une invitation du Musée d'art Moderne d'Anvers, il utilise un des murs extérieurs du musée qui faisait face à la maison de Rubens pour insérer une série de déclinaisons originales à partir du *Prométhée enchaîné* (1611) du peintre flamand.

Si les dessins conservent les caractéristiques visuelles essentielles des peintures citées, ce ne sont pas pour autant des dessins académiques, car leur inscription dans l'espace

[444]. *Ernest Pignon-Ernest face aux murs*, Paris, Delpire Editeur, 2010, p. 8.

nécessite un réaménagement formel requérant des distorsions par rapport à la convention académique de la perspective frontale[445], procédé connu sous le nom d'anamorphose. Il s'agit d'images déformées qui se recomposent à un point de vue préétabli et privilégié. A Naples, par l'exemple, l'étroitesse des rues raréfiant la perception frontale de ses murs, obligent à envisager les images depuis plusieurs angles de vue, à « un travail très spécifique d'élaboration des corps, ou plutôt de l'espace qui les détermine »[446].

3.2. Une pratique de la citation

« Ce que je propose, pour ne pas dire ce que j'expose, ce sont des lieux, des lieux dans un temps. […] La culture assimilée du lieu et le temps qui la travaille. Un morceau de réel dans lequel je viens glisser un élément de fiction. »

– Ernest Pignon-Ernest.[447]

Le lieu est exploité à la fois en tant que matériau plastique et matière sémantique. Il s'agit de l'investir par l'introduction d'images qui en révèlent le potentiel symbolique, de puiser dans son histoire, de réactiver sa mémoire. A Naples, par exemple, les citations de *La peste* (1656, Ill. n° III-48) de Luca Giordano et de David tenant la tête décapitée de Goliath peint par Le Caravage dans *David et Goliath* (1610, Ill. n° III-49), liées explicitement et différemment au thème de la mort, font sourdre des murs les souvenirs de catastrophes naturelles comme l'éruption du Vésuve et les épidémies telles que la peste, les famines et les émeutes qui ravagèrent la ville au cours du XVII^{ème} siècle. L'utilisation de citations picturales semble justifiée au vu du patrimoine culturel même et des multiples références artistiques que recèle la ville. A propos de la citation de *David et Goliath*, l'historien et critique d'art Jean-Luc Chalumeau relève une anecdote selon laquelle l'image aurait été collée « à l'endroit même où l'artiste romain reçut un coup de couteau à la gorge, alors qu'il était en train de peindre le tableau »[448]. Caravage, réputé non seulement pour le réalisme de sa peinture mais aussi pour son comportement violent qui lui aurait valu plusieurs séjours en prison et à

[445]. Perspective à un seul point de fuite.
[446]. Jean-Luc Chalumeau, *Histoire critique de l'art contemporain*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 36.
[447]. Ernest Pignon-Ernest, « Ernest Pignon-Ernest, faire 'œuvre' des situations» (interviewé par Jacques Henric), *Art press* n° n°277, mars 2002, p. 33-38, p. 33.
[448]. Jean-Luc Chalumeau, *op.cit.*, p. 146.

l'hôpital, se serait représenté dans la tête coupée du géant. Pignon-Ernest, à son tour, y a substitué celle du réalisateur italien Pier Paolo Pasolini, assassiné brutalement en 1975. Si certaines images sont inventées par l'artiste niçois, le style caravagesque est toutefois suggéré par de forts contrastes entre ombres et effets de lumières, qu'il obtient en retirant le noir charbonneux à vifs coups de gomme. Ce choix de la rapidité gestuelle dans l'exécution de ses travaux renforcé est confirmé par l'adoption de la sérigraphie.

3.3. La sérigraphie comme moyen de reproduction d'une image éphémère

Par ses caractéristiques, la sérigraphie fournit à Pignon-Ernest divers avantages. Tout d'abord, elle lui permet de multiplier ses images et les endroits possibles d'insertion, comme par exemple pour la représentation de Maurice Audin (2003). Militant de la cause anticolonialiste, Audin fut torturé et tué en 1957 au cours de la guerre d'Algérie. Son image reproduite en série par l'artiste, a ainsi été collée dans divers endroits d'Alger.
Ensuite, elle lui permet de s'investir davantage dans la conception de ses dessins qu'avec les pochoirs, loin d'égaler la sérigraphie quant à reproduire objectivement les images.
Enfin, la sérigraphie favorise son goût inclination pour l'éphémère, tant de la situation que du support d'impression choisi. Fragilisé par le soleil, la pluie et le vent, le papier ne subsiste que le temps d'une entropie rapide liée aux intempéries ou à l'hostilité, la convoitise des passants avant d'être arraché, décollé, ou délavé.

Vouées à la disparition à court terme, les images sont en revanche immortalisées par la photographie. Ici, la photographie endosse le statut de preuve par l'image qui émaille le discours de François Arago en 1839. Pour Roland Barthes, « toute photographie est un certificat de présence »[449] dans la mesure où elle authentifie « *ce qui a été* »[450] (« *ça-a-été* »[451]). En ce sens, elle constate, pérennise et assure la transmission à travers l'espace et le temps. Comme pour les sérigraphies posées sur les rues de Naples, la photographie fait remonter le passé dans le présent ; elle est activatrice d'une mémoire. Or, l'examen de celle-ci ne se substitue en aucun cas à la contemplation de l'œuvre elle même, car elle n'en fournit que le témoignage. D'une part, la photographie impose son cadrage alors que les images sont

[449]. Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Editions de l'Etoile, Paris, Gallimard, le Seuil, 1980, p. 135.
[450]. *Ibid.*, p. 133.
[451]. *Ibid.*, p. 120.

conçues pour être installées dans un lieu spécifique, partie prenante de la dynamique de la ville amenée par le mouvement des passants. De ce fait, l'image n'existe pas pour elle-même mais dans son interaction avec l'espace-temps où elle s'insère dans un in situ. L'œuvre est indissolublement liée à cette interaction et la photographie, par son effet de coupe – elle impute une imputation –, en fait un objet orphelin et plastiquement banal. L'historienne de l'art Rosalind Krauss écrit à ce sujet :

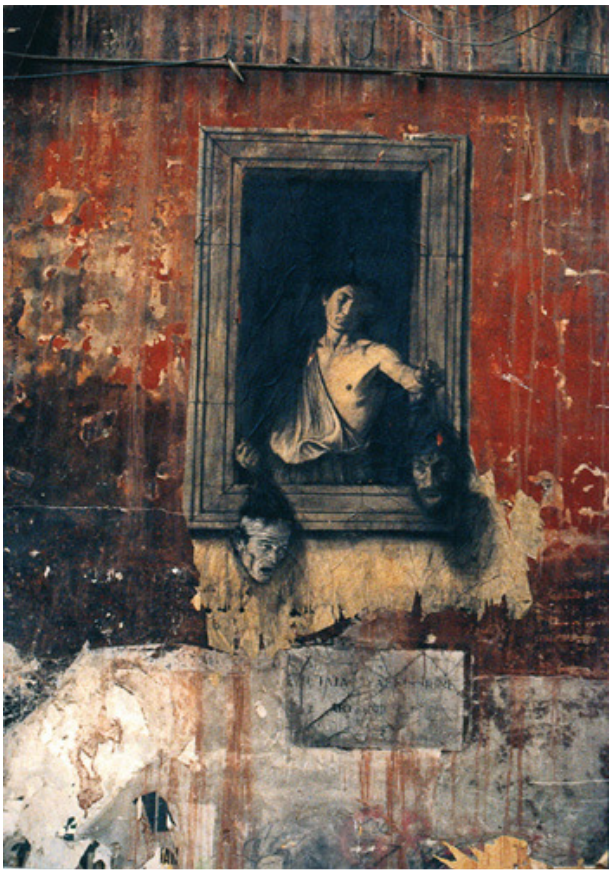
> « A la frontière de l'image le cadre de l'appareil photographique qui coupe ou découpe l'élément représenté et le sépare du continuum de la réalité peut être considéré comme un autre exemple d'espacement. L'espacement est le signal d'une brisure dans l'expérience instantanée du réel, une rupture qui produit une séquence. Le cadrage photographique est *toujours* perçu comme une déchirure dans le tissu continu de la réalité. »[452]

D'autre part, la photographie impose un angle de vue unique alors que dans la rue, nous percevons chaque chose depuis une multiplicité d'angles de vue.

Par ailleurs, la conception de l'image est fondée sur l'équilibre de deux éléments contradictoires. Premièrement, « il faut qu'elle produise assez d'effet de réel »[453] pour l'inscrire dans un lieu et qu'elle ne reste pas à la surface comme une affiche comme l'attestent l'échelle grandeur nature, la recomposition de l'image et la virtuosité du dessin. Deuxièmement, il faut qu'elle produise « assez de « distance » pour affirmer la fiction, pour dire que c'est juste une image, un signe »[454], d'où le parti pris du noir et blanc. En ce sens, la photographie pose un problème soustractif d'un point de vue graphique, car, en privilégiant un point de vue focal et en unifiant le matériau – l'image et ce qui l'entoure – dans ses deux dimensions, elle amplifie l'effet de réel en concentrant la scène.

[452]. Rosalind Krauss, *Le photographique, Pour une théorie des écarts*, Paris, Editions Macula, 1990, p. 119.
[453]. Jean-Luc Chalumeau, *op.cit.*, p. 146.
[454]. *Idem.*

Ill. n° III-48. Ernest Pignon-Ernest, *Le Soupirail*, 1990. Sérigraphie collée. Naples[455].



Ill. n° III-49. Ernest Pignon-Ernest, *David et Goliath d'après Caravage*, 1988.Dessin à la pierre noire. Ruelle Vico Seminario di Nobili, Naples[456].

[455]. http://www.pignon-ernest.com/p/soupirail.htm

De l'interpicturalité, née de la cohabitation des différentes références picturales, telle qu'elle apparaît à Naples, à l'intertextualité de références musicales il n'ya qu'un pas à franchir. Ainsi, par exemple, en 1982, Ernest Pignon-Ernest a produit à l'occasion du festival de musique d'Uzeste, petit village situé dans la Gironde, *Concert Baroque*, œuvre dont le titre s'inspire du roman de l'écrivain cubain Alejo Carpentier. Celui-ci raconte l'histoire fabuleuse d'un riche seigneur du XVIII^{ème} siècle qui se rend au Carnaval de Venise où il fait la connaissance de personnages largement inspirés des compositeurs Vivaldi, Haendel et Scarlatti, tous trois issus d'époques et de cultures musicales différentes. Inspiré par l'anachronisme du roman de Carpentier, l'artiste insère sur les façades du village les portraits des personnages du roman (Vivaldi, Scarlatti, Haendel) aux côtés d'autres musiciens célèbres du passé (Chopin, Debussy, Bach, Wagner, Schubert) et contemporains (Jimmy Hendrix, Bob Marley, Billie Holliday, Armstrong) dans des fenêtres dessinées à la pierre noire et au fusain sur papier journal. A la nuit, les façades du village sont éclairées au fur et à mesure par des feux d'artifices faisant apparaître progressivement une fenêtre dessinée avec des musiciens célèbres et à côté, une fenêtre réelle où joue un vrai musicien.

[456]. http://www.pignon-ernest.com/p/david.htm

4 Conclusion

A la suite des acteurs du Pop art, d'autres artistes se sont appropriés la technique de la sérigraphie photographique, séduits par la possibilité de reproduire leurs œuvres en nombre et de les rendre accessibles à un public élargi. Nous pouvons évoquer, parmi d'autres, l'artiste conceptuelle américaine, Barbara Kruger, l'artiste publicitaire français Pierre Cazal, l'artiste américain Frank Shepard Fairey, l'artiste plasticienne Niki de Saint Phalle, le peintre français Claude Viallat ou encore le plasticien hongrois et français d'adoption Victor Vasarely.

En ce qui concerne le présent chapitre sur les croisements entre sérigraphie et citations, nous retiendrons les points essentiels suivants.

L'utilisation artistique de la photo-sérigraphie est liée à l'avènement du Pop art. D'un point de vue iconique, elle permet d'imprimer sur toile et d'autres supports de grands formats des multiples sortes d'images photographiques dont des reproductions de chefs-d'œuvre. D'un point de vue plastique, elle est à l'origine d'une nouvelle esthétique qui consiste réciproquement dans l'imitation des effets de la reproduction photomécanique à l'origine des images-sources. Celle-ci se caractérise par la restitution de formes selon une juxtaposition voire une superposition d'aplats de couleurs et par la présence de trames de points comme résultat de l'appauvrissement de l'image reproduite mécaniquement. Si, dans le cas de Warhol ou de Jacquet, cette esthétique est issue directement de la reproduction mécanique, chez Lichtenstein ou chez Polke, il s'agit de s'approprier des effets plastiques. Nous parlerons d'ailleurs d'esthétique pop.

Cette esthétique prend toute son ampleur dans l'œuvre du collectif Equipo Crónica, qui utilise, parmi d'autres techniques, la sérigraphie, sans que celle-ci ait nécessairement une influence sur l'aspect esthétique des œuvres. D'une part, les premières sérigraphies du collectif de 1966, datent de la même époque que les peintures relevant de l'utilisation d'aplats de couleurs propre à l'esthétique pop, ou sont légèrement postérieures. D'autre part, les sérigraphies ne représentent qu'une petite partie dans la production du collectif, la plupart de leurs travaux ayant été réalisés à l'acrylique ou à l'huile.

Ainsi, si Michèle Dalmace parle de l' « esprit du collage » pour se référer à la démarche plastique d'Equipo Crónica, nous pouvons dire que ce qui perdure à travers l'œuvre du collectif et celle des peintres pop, sur le plan visuel, c'est l'esprit de la reproduction mécanique, voir l'esprit de la sérigraphie.

Sur le plan international, le Pop art et l'esthétique qui en découle ont une influence considérable dépassant l'étendue de l'Europe et des Etats-Unis. Au Pérou, ils sont à l'origine d'un renouveau des arts plastiques et ont permis de forger, depuis les années soixante, un style de peinture particulier.

IV. LA REFERENCE POP DANS LA PEINTURE PERUVIENNE CONTEMPORAINE

A/ LA REPRESENTATION DE TUPAC-AMARU DANS L'ART PERUVIEN, DU POP ART INTERNATIONAL AU POP ART PERUVIEN

Depuis les premières décennies du XX^{ème} siècle, les arts plastiques péruviens se sont caractérisés par deux tendances. La première consiste dans l'imitation de référents occidentaux. La deuxième dans le développement d'un style authentique en rapport à la culture locale.

Ce constat est notamment vérifiable au niveau de l'éducation artistique. Sous la direction du peintre académique Daniel Hernandez, l'Ecole Nationale des Beaux-arts de Lima mise en effet sur une rigoureuse formation classique à l'européenne. A partir de 1932, sous la direction de José Sabogal, l'Ecole s'oriente vers la peinture indigéniste. L'« indigénisme », courant qui tente de revaloriser l'indigène et ses traditions par le choix des sujets, s'exprime par la recherche d'authenticité dans la revendication d'une identité nationale. Or, les formats réduits, la simplicité, le calme, et le manque de vigueur dans le dessin des scènes indigénistes les font voir comme de « simples affiches touristiques proclamant le pittoresque et la couleur locale »[457].

Dans les années cinquante, le peintre Fernando de Szyszlo s'imprègne de l'art abstrait à la suite d'un séjour de quatre ans en Europe et introduit, dans sa peinture, des formes géométriques inspirées de l'art précolombien.

Paradoxalement, ce n'est pas en représentant l'Indien et son milieu par une peinture naïve ni en empruntant les caractéristiques formelles de l'art précolombien que les arts plastiques péruviens vont atteindre à l'authenticité qui les caractérise aujourd'hui, mais récurant au Pop art comme matrice stylistique pour mettre en scène divers aspects de la culture locale. C'est ainsi que, réalisées dans les années soixante-dix, sous le mandat du Général Juan Velasco Alvarado, les affiches de la Réforme Agraire mettent à contribution l'esthétique pop pour revaloriser l'indigène. Dans cette perspective, le gouvernement militaire revendique la figure de Tupac-Amaru 2nd (de son vrai nom José Gabriel Condorcanqui), meneur d'une importante rébellion indigène contre l'Empire espagnol en 1780, en tant que symbole du gouvernement et élément fort dans la construction d'une identité nationale.

---

[457]. Damian Bayon et Roberto Pontual, *La peinture de l'Amérique Latine au XX^{ème} siècle, identité et modernité*, Paris, Editions Mengès, 1990, p. 56.

Dans notre étude, Tupac Amaru cristallise la recherche d'une identité culturelle propre qui subsiste dans le processus de définition d'un style d'art péruvien et permet de relier trois composantes que nous allons aborder dans cette partie : les affiches de la Réforme Agraire, l'artiste Elliot Tupac et l'œuvre *Résurrection de TupacAmaru* du peintre Marcel Velaochaga.

1 Les affiches de la Réforme Agraire de Jesus Ruiz Durand

Le 3 octobre 1968, une junte militaire dirigée par le Commandant Général Juan Velasco Alvarado renverse le président Fernando Belaunde Terry pour instaurer un gouvernement Révolutionnaire anticapitaliste. Au cours de son mandat (1968-1975), Velasco adopte des mesures de type nationaliste et populiste dans le but d'extraire le pays de l'influence européenne et américaine et d'inciter un rapprochement avec le peuple andin, antérieurement marginalisé. Parmi les changements les plus marquants figurent l'expropriation des secteurs clés de l'économie nationale et des médias, enclins au capital étranger, l'officialisation du *quechua*[458] en 1975 en tant que langue nationale au même niveau que l'espagnol castillan et la création d'espaces de diffusion pour les expressions culturelles autochtones au sein de la presse. Le 24 juin 1969, le chef d'Etat promulgue la loi de Réforme Agraire, pierre angulaire du gouvernement, qui tient à dépouiller les *hacendados*[459] de leurs exploitations pour les restituer aux paysans. Il prononce lors de son discours : « La terre doit appartenir à celui qui la travaille, et non pas à celui qui obtient d'elle des revenus sans la travailler. La terre doit appartenir au paysan, au petit et au moyen propriétaire ; à l'homme qui y enfonce ses mains et créé des richesses pour tous »[460]. Et finit en s'exclamant : « Paysan, le patron ne mangera plus de pauvreté ! »[461].

La culture, préoccupation de premier ordre du gouvernement, devient un véhicule privilégié dans la diffusion des idéaux nationalistes et l'affiche est adoptée comme outil de propagande,

[458]. Langue indigène, officielle pendant l'Empire Inca. Elle est toujours pratiquée de nos jours.
[459]. Propriétaires des haciendas, grandes exploitations agricoles.
[460]. *Mensaje a la Nacion con motivo de la promulgacion de la Reforma Agraria* [Consulté le 15 janvier 2013]. Disponible sur web: http://www.marxists.org/espanol/tematica/agro/peru/velasco1969.htm. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.
[461]. *Ibid*.

à l'instar des révolutions soviétique et cubaine. Le SINAMOS[462], entité du gouvernement militaire chargée de la diffusion des projets et des réussites du régime, confie le dessin et la conception des vingt-trois affiches de la Réforme Agraire à l'artiste plasticien Jesus Ruiz Durand.

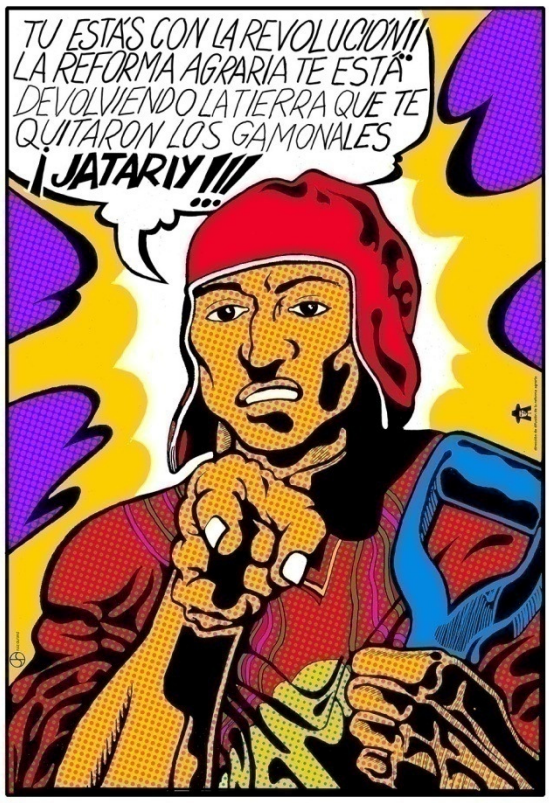
L'on peut alors lire dans ces affiches des propositions telles que « Réforme Agraire, socle d'une nouvelle société »[463] ou « le sucre, première industrie sans patrons dans le continent américain »[464]. Plus que promouvoir le processus de réforme agraire, le gouvernement cherche à restaurer l'image du paysan indigène, dégradée au cours de l'histoire coloniale et républicaine qui le considérait comme quelqu'un de soumis, et en faire l'acteur principal de la réforme. Une de ces affiches, par exemple, montre le gros plan d'un bras, partant de l'angle inférieur gauche en diagonale ; la main atteint le centre et l'index pointe le spectateur comme pour l'interpeller (Ill. n° IV-1). Nous pouvons lire dans le texte situé dans la partie supérieure :

> « Des grandes choses sont en train de se produire […] Le processus péruvien nécessite ta participation révolutionnaire pour atteindre ses buts. Chaque pas que tu ne fais pas retarde la révolution […] La révolution s'est mise en marche et elle dépend beaucoup de ta participation. »[465]

L'image précédente n'est en réalité qu'un détail d'une autre affiche dans laquelle apparaît un paysan portant les habits traditionnels des Andes, vu en plan rapproché (Ill. n° IV-2). Dans sa main gauche il tient une pelle tandis que de sa main droite il pointe du doigt le spectateur pour s'adresser à lui : « Toi, t'es avec la révolution. La réforme agraire est en train de te rendre la terre que les propriétaires terriens t'ont prise. *Jatariy*[466] ! »[467]. Le personnage représenté et le spectateur visé sont en réalité le même, le paysan andin.

[462]. SINAMOS signifie Système National de Mobilisation Sociale mais aussi « sin amos », « sans patrons » en français.
[463]. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.
[464]. *Id.*
[465]. *Id.*
[466]. Lève-toi, en *quechua*.
[467]. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.

Ill. n° IV-1. Jesus Ruiz Durand, *Affiche de diffusion de la Réforme Agraire*, 1969-1972[468].



Ill. n° IV-2. Jesus Ruiz Durand, *Affiche de diffusion de la Réforme Agraire*, 1969-1972[469].

[468]. http://www.wkv-stuttgart.de/en/program/2009/exhibitions/subversive/sections/lopeztarazona/

Ill. n° IV-3.James Montgomery Flagg, *I want you for U.S. army*, 1917. Affiche de recrutement de l'armée des Etats-Unis[470].

Ill. n° IV-4.Alfred Leete, *Britons want you*, 1914. Affiche de recrutement de l'armée britannique[471].

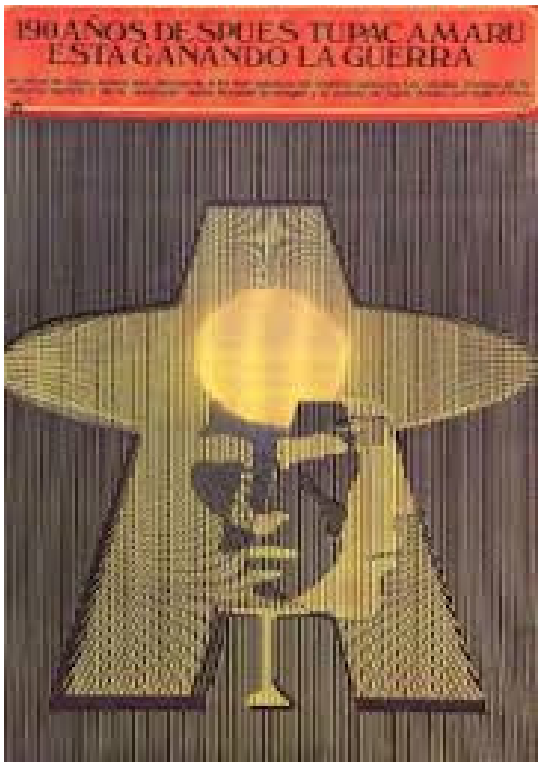
[469]. Courtesy de Jesus Ruiz Durand.
[470]. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Unclesamwantyou.jpg
[471]. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kitchener-leete.jpg

La référence implicite de cette composition se trouve dans une célèbre affiche créée en 1917 par l'illustrateur américain James Montgomery Flagg (Ill. n° IV-3). Celle-ci montre l'oncle Sam, allégorie personnifiant les Etats-Unis, coiffé de son traditionnel haut-de-forme et de ses vêtements bleu, blanc et rouge, pointant son doigt vers le spectateur. Par ce simple geste, il appelle les Américains au patriotisme et encourage les citoyens à rejoindre l'armée pendant la Première Guerre Mondiale. L'image de Flagg est elle-même inspirée d'une affiche de recrutement de l'armée britannique montrant le maréchal Horacio Kitchener dans une pose similaire de 1914 (Ill. n° IV-4).

La figure de Tupac-Amaru 2nd est exploitée par le gouvernement militaire en tant que « prototype de l'Indien qui a eu le courage d'affronter le puissant oppresseur »[472] et idéal symbolique de la révolution péruvienne. Une affiche associe le visage du rebelle, vu de face et de profil, au soleil, principal dieu inca (Ill. n° IV-5). La phrase en tête d'affiche « cent quatre-vingt dix ans plus tard, Tupac-Amaru est en train de gagner la guerre »[473] suggère l'idéal nationaliste d'une révolution populaire réussie dont le renouveau serait, cette fois-ci, amené par le gouvernement. Le portrait stylisé de Tupac Amaru a d'ailleurs servi de logotype au gouvernement révolutionnaire.

Les affiches de Ruiz Durand ont été réalisées dans un style que l'artiste lui-même a qualifié de « pop achorado », de par les réminiscences claires du Pop art, notamment de l'œuvre du peintre américain Roy Lichtenstein, décelable dans l'utilisation de couleurs primaires en aplats, du cerne, des bulles, des points *benday* et de la sérigraphie comme moyen de reproduction en série. Le recours au Pop art et à la sérigraphie révèle d'une part l'étendue internationale de ce mouvement artistique dès son apparition et, d'autre part, la nécessité de transmettre massivement « un message urgent, immédiat, enthousiaste »[474] en utilisant le langage simple et efficace de la bande dessinée, capable d'interpeller un vaste secteur de la population.

[472]. David Flores-Hora, « la reforma agraria o la muerte del latifundio. El pop 'achorado' en el Peru », *Critica.cl*, 17 décembre 2006 [Consulté le 20 janvier 2013]. Disponible sur web: http://critica.cl/artes-visuales/la-reforma-agraria-o-la-muerte-del-latifundio-el-pop-%E2%80%9Cachorado%E2%80%9D-en-el-peru
[473]. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.
[474]. Jesus Ruiz Durand dans « Verbo hecho imagen, Ruiz Durand y sus atmosferas literarias", *Arte nuevo*, 17 juillet 2007 http://arte-nuevo.blogspot.fr/2007/07/verbo-hecho-imagen-por-diego-otero.html



Ill. n° IV-5. Jesus Ruiz Durand, *Affiche de diffusion de la Réforme Agraire*, 1969-1972[475].

[475]. http://guillermosalas.blogspot.fr/2009/06/aniversario-desapercibido-1969-la.html

Cependant, si le pop art établit une critique ironique de la société de consommation en adoptant ses moyens de production pour élever ses symboles au rang d'œuvre d'art, dans les affiches de Ruiz Durand, il s'agit d'une critique de l'identité nationale péruvienne et de revendiquer ce qui pourrait être défini comme authentiquement péruvien. En ce sens, l'artiste représente des individus qui composent le secteur majoritaire de la population péruvienne et qui, contradictoirement, ont été constamment discriminés depuis le début de l'histoire coloniale jusqu'à l'actualité. Le mot « achorado » est, quant à lui, un néologisme péruvien pour désigner l' « attitude provocante et insolente »[476] qui anime les nouvelles générations de métis péruviens. Dans ces affiches, l'attitude provocante est celle d'une classe sociale qui ne se laisse plus soumettre.

Bien qu'elles ne soient pas des œuvres d'art proprement dites, mais des commandes publicitaires, les affiches de Ruiz Durand jouent un rôle prépondérant dans l'histoire de l'art contemporain péruvien dans la mesure où elles instaurent un style propre caractérisé par l'association de l'esthétique sérigraphique du pop art international, importé des Etats-Unis et d'Europe, au niveau plastique, avec des éléments populaires extraits de la réalité péruvienne au niveau iconique. Sur un autre plan, un collectif d'artistes tel que E.P.S. Huayco va perpétuer ce style au cours des années quatre-vingt, vérification que nous allons détailler.

2 De l'esthétique pop à l'esthétique populaire péruvienne

2.1. L'esthétique populaire du E.P.S. Huayco

A partir des années soixante, les mouvements migratoires en provenance des Andes transforment la capitale péruvienne. Ils sont à l'origine d'un nouveau type de culture citadine produit du syncrétisme de la culture andine et de celles de la capitale. Pour le sociologue Arturo Quispe Lazaro, cette culture « n'est pas spécifiquement andine, mais elle l'est en grande partie, elle n'est pas non plus proprement dit citadine, c'est le mélange et l'imbrication de toutes les cultures, incluse la « criolla »[477] de Lima »[478].

[476]. http://www.wordreference.com/esfr/desafiante
[477]. Pendant la période coloniale, le mot « criollo » désigne le descendant d'espagnol né en Amérique. Au Pérou, dans l'actualité, le mot sert à désigner le métis habitant dans la côte et appartenant à la classe populaire.

Sur le plan politique, la fin du gouvernement militaire de Velasco Alvarado est relayée par une vague de violence et de débordement social marquée par la confrontation entre le groupe terroriste Sentier Lumineux et la dure répression des Forces Armées. Au sein d'un tel contexte, surgit le collectif E.P.S. Huayco. Dérivé du quechua *wayqu* (« ruisseau »), le mot « huayco » désigne :

> « L'écroulement ou l'avalanche de boue et de cailloux qui détruit tout à son passage et, en même temps, régénère la fertilité de la terre, phénomène habituel dans la Cordillère des Andes pendant la période des pluies. Il se réfère aussi, par extension, à la multitude d'immigrants qui descendent de la *sierra*[479] vers les villes de la côte […], transformant de manière radicale et irréversible l'identité sociale et culturelle de l'habitant populaire de la capitale péruvienne. »[480]

Le sigle E.P.S. (Esthétique de Projection Sociale) fait allusion aux coopératives dénommées Entreprises de Propriété Sociale, impulsées par le gouvernement militaire au début des années soixante-dix, et donc à la volonté de changement social émanant du groupe d'artistes issus de la petite et moyenne bourgeoisie de la capitale péruvienne. Dès la fin des années 1970, les artistes du collectif – Juan Javier Salazar, Fernando Bedoya, Mercedes Idoyaga, Armando Williams, Francisco Mariotti, Maria Luy, MariellaZeballos, Charo Noriega et Herbert Rodriguez – expriment une sorte de compromis social souligné par la volonté d'atteindre les masses populaires issues des mouvements migratoires et de chercher en elles des formes authentiques de culture.

---

[478]. Arturo Quispe Lazaro, « La cultura chicha ». *Revista Electrónica Construyendo Nuestra Interculturalidad* No.1. Vol. 1: 1-7. 2004. Disponible sur web:
http://www.monografias.com/trabajos-pdf2/cultura-chicha-peru/cultura-chicha-peru.pdf
Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.
[479]. Région naturelle constituée au Pérou par la cordillère des Andes.
[480]. LANGONI Ana, *MACBA, Revista*, Verano 2006 [Consulté le 14 janvier 2013]. Disponible sur web:
http://www.macba.es/uploads/20061008/longoni_cas.pdf
Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.

Ill. n° IV-6. E.P.S. Huayco, *Sarita Colonia*, 1980. Installation, peinture émail synthétique sur douze mille boîtes de lait concentré[481].

Ill. n° IV-7. *Estampe représentant Sarita Colonia*[482].

[481]. http://artesubversivo.blogsome.com/2007/02/09/eps-huayco-2/
[482]. http://neufmuses.blogspot.fr/2009/11/chapitre-ix-sarita-colonia-la-sainte.html

> « Il faut d'abord développer un langage plus conséquent, plus honnête, pour lequel nous reconnaissons nos limitations dues à notre formation bourgeoise, nos limitations dans les codes visuels et, par conséquent, nous nous proposons de faire un travail de recherche sur les goûts, sur la consommation d'images parmi ce public que nous avons choisi comme celui pour lequel nous pensons produire notre travail »[483], déclare Francisco Mariotti.

En ce sens, un des apports de Huayco consiste dans le fait d'avoir amené l'idée d'une esthétique populaire urbaine[484] et, avec elle, des couleurs, des formes et des symboles considérés jusqu'alors comme *huachafos*[485], et de les faire accepter comme des éléments valables dans la création artistique. Un exemple de ce type de production demeure la réalisation d'un portrait gigantesque de Sarita Colonia, jeune provinciale ayant vécu dans la capitale dans les années 1930, dont la capacité supposée de faire advenir des miracles en a fait un objet de culte populaire non reconnu par l'Eglise Catholique (Ill. n° IV-6). Dans cette œuvre, le portrait de la jeune femme, emblème de la foi chrétienne des nouveaux immigrants, est réalisé d'après sa représentation canonique dans les estampes (Ill. n° IV-7). Dans son aspect plastique, l'œuvre utilise un des procédés du pop art, la récupération d'objets quotidiens et l'emploi de matériau non-artistique, à l'instar des *Combine paintings* de Rauschenberg et des *Painted Bronze* de Jasper Johns. Ainsi, le portrait a été réalisé avec de la peinture émail synthétique, utilisée dans l'industrie du bâtiment, sur une surface de neuf mètres sur onze dans laquelle ont été disposés environ douze mille boîtes de lait concentré de marque Gloria usées, produits de consommation quotidiens dans les ménages péruviens urbains. L'œuvre a été installée en 1980, sur une falaise vis-à-vis du kilomètre cinquante quatre de l'autoroute Panaméricaine Sud, une zone de transition qui permet d'accéder et de quitter la capitale péruvienne. Le but est d'amener l'art à un large public en choisissant la voierie, ici un endroit de passage quotidien, comme lieu d'exposition, et de se référer à un nouveau type de culture liée à l'immigration rurale vers la capitale.

---

[483]. Francisco Mariotti dans Herbert Rodriguez, « La movida barranquina en mi memoria », *Controversiarte* [Consulté le 15 janvier 2013]. Disponible sur web: http://controversiarte.blogspot.com/2010/06/la-movida-barranquina-en-mi-memoria.html
Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.

[484]. En cet aspect se trouve une des différences avec les affiches de Jesus Ruiz Durand qui avait développé une esthétique populaire andine.

[485]. Au Pérou, ce mot sert à désigner ce qui est considéré de mauvais goût, spécialement les personnes qui ont une façon de parler, de se comporter et de s'habiller exagérée alors qu'elles prétendent, au contraire, de se monter raffinées et élégantes.

2.2. Elliot Tupac et l'esthétique « chicha »

Apparue à Lima dans les années soixante-dix, la *chicha*est un genre musical né de la fusion de la musique tropicale et andine, manifestation du phénomène d'exode rural. Elle se caractérise tout particulièrement par l'utilisation de la guitare électrique, ce qui la différentie des musiques traditionnelles péruviennes. Son nom est emprunté à la boisson ancestrale des Incas éponyme pour souligner son origine andine. Les paroles des chansons de Lorenzo Palacios Quispe, le plus grand représentant du genre, connu également sous le pseudonyme de « Chacalon », évoquent les aspirations et les frustrations d'une nouvelle classe sociale issue de l'immigration andine.

Au cours des années quatre-vingts, le genre connaît un fort succès parmi la masse immigrante, concentrée dans les quartiers périphériques populaires de la capitale, mais fait l'objet du rejet de la classe moyenne et de la bourgeoisie citadine qui la considèrent de mauvais goût et l'associent à un secteur pauvre de la population. Le mot *chicha* devient alors synonyme de kitch, d'informel, d'immigrant et d'exclus.

Sur le plan visuel, ce genre musical utilise des codes propres. Les musiciens portent des vêtements multicolores inspirés des habits typiques très colorées des Andes. Les affiches pour la promotion des concerts, créées par des familles dont le métier était transmis de génération en génération, sont réalisées à la sérigraphie manuelle, par interposition de pochoirs découpés sur du papier. Elles se caractérisent par l'utilisation d'une typographie composée de lettres curvilignes épaisses et de couleurs fluorescentes (Ill. n° IV-8). Il s'agit en quelque sorte de transposer les couleurs vives, caractéristiques de l'artisanat andin, aux murs gris et sombres de la capitale (Ill. n° IV-9).

Héritier de cette tradition, Elliot Urcuhuaranga imprègne l'affiche *chicha* d'un message particulier, dépassant ainsi son utilisation commerciale d'origine. Il revendique, dans ses affiches et peintures murales, une nouvelle identité nationale liée au métissage comme produit de l'immigration andine vers la capitale avec des titres ou de courtes phrases suggestives telles que « Todas las Sangres » (« Tous sangs mêlés », Ill. n° IV-10), « Cholo Soy » (« Je suis métis », Ill. n° IV-11), « Cholo power » (« métis puissant »), « El Peru no es Lima » (« Le Pérou n'est pas Lima », Ill. n° IV-12) ou « Peruano soy » (« Je suis péruvien »). Son pseudonyme, Elliot Tupac– formé par son prénom et par celui de Tupac-Amaru – symbolise cette revendication identitaire. Son logo reprend ce qui semble être le portrait du rebelle à l'intérieur d'une étoile.

Initialement rejetée, l'esthétique des affiches « chicha » s'est muée de nos jours en un effet de mode urbaine adoptée par la culture officielle, artistes, designers et jeunes universitaires. Pour preuve, Tupac a été sollicité pour créer la couverture de l'édition de janvier 2010 de la prestigieuse revue anglaise *Creative Review* et a exposé dans la Galerie Municipale d'Art Pancho Fierro de Lima en 2012.

Ill. n° IV-8. *Publicité de Lorenzo PalaciosQuipe « Chacalon »*[486].

Ill. n° IV-9. *Broderie andine*[487].

[486]. http://cultura-chicha.blogspot.fr/2009/05/la-llegada-de-chacalon.html
[487]. http://luna9-wwwcosasmias.blogspot.fr/2012/07/artesania-peruana-bordados.html

Ill. n° IV-10. Elliot Tupac, *Tous sangs mêlés*. Affiche[488].

Ill. n° IV-11. Elliot Tupac, *Je suis métis*. Affiche[489].

[488]. http://estudiosgraficos-mgc10ed.wikispaces.com/Altuna+Hidalgo,+Gabriela+-+Chicha

Ill. n° IV-12. Elliot Tupac, *Le Pérou n'est pas Lima*. Affiche[490].

[489]. *Ibid*.
[490]. *Ibid*.

3 La référence pop dans la peinture de Marcel Velaochaga

Né à Lima en 1969, Marcel Velaochaga travaille sur des projets qui mettent en relation le Pop art avec une réflexion critique sur l'histoire du Pérou et ses icônes visuelles. Diplômé de l'Ecole Nationale des Beaux-arts de Lima en 1995, il entretient à travers sa pratique un lien étroit avec EquipoCrónica, collectif majeur du Pop art espagnol qui, comme nous l'avons vu, reprenait, à partir des années soixante, des grands classiques de la peinture espagnole pour leur conférer un sens subversif vis-à-vis du contexte politique franquiste en les associant avec les symboles des mass-médias. Dans le cas de Velaochaga, le point de départ repose sur des œuvres académiques péruviennes, qu'il s'approprie en les confrontant à ses propres icônes visuelles. Un autre point commun avec Equipo Crónica réside dans l'utilisation du langage plastique, dans le choix du collage pictural comme procédé de composition – élection d'un motif, dislocation de l'image source et intégration dans une nouvelle œuvre – et dans l'application d'un traitement en aplat pour unifier formellement les figures. Or, à différence du collectif, Velaochaga illustre, dans ses œuvres, une thématique politique sans toutefois se positionner politiquement.

Depuis 1991, il participe à des expositions collectives au Pérou et à l'étranger s'articulant souvent à des thèmes liés à l'histoire et à la violence politique. En juin 2004, il participe à *Dogmas visuales* (*Dogmes visuels*) et, en septembre 2005, à *Inkarri, vestigio barroco* (*Inkarri, vestige baroque*), qui ont eu lieu au Centre Culturel d'Espagne de Lima. Entre septembre 2005 et mars 2006, il prend part à *Miradas de fin de siglo, revelaciones* (*Regards fin de siècle, révélations*) au Musée d'Art de Lima, accrochage pour lequel il propose une toile monumentale inspirée des *Funérailles d'Atahualpa* (1864-1867) du peintre académique péruvien Luis Montero, partie prenante de la collection permanente du Musée. En juillet 2012, il présente cette même œuvre lors de l'exposition *Vigilar y castigar, breve historia de la censura delarte en el Perú* (*Surveiller et punir, brève histoire de la censure de l'art au Pérou*[491]) dans la galerie de la Mairie de Miraflores, Luis Miro Quesada Garland, à Lima. Parmi les plus importantes manifestations internationales auxquelles il a participé, nous pouvons évoquer la *Biennale de Sao Paolo-Valence* en 2007, la *Biennale d'art latino-américain du Bronx* à New York en 2008 et la *Triennale du Chili* en 2009. L'artiste intègre

[491]. En référence au livre de Michel Foucault (*Surveiller et punir, naissance de la prison*, Paris, Editions Gallimard, 1975.)

également des ateliers et des projets collectifs tels que *Arte Oficio*, de 1993 à 1995, *Perú Fabrica*, de 1999 à 2003, collectif avec lequel il obtient le Premier Prix du Salon Régional de Lima en 2000, et *A imagen y semejanza*en 2004.
Les informations utilisées dans les commentaires qui suivent ont été tirées des catalogues des expositions *Dogmes visuel* et *Inkarri, vestige baroque*, d'une interview que nous avons faite auprès de l'artiste en mai 2006, ainsi que d'une correspondance par courriel avec ce dernier.

3.1. Sources visuelles

Tout au long de sa carrière, Velaochaga cultive l'allusion à l'histoire contemporaine universelle et à l'actualité péruvienne. Il peint, par exemple, Neil Armstrong tenant le drapeau des Etats-Unis dans *L'arrivée* (2007) ou Staline et Lénine tenant un exemplaire des *Sept essais d'interprétation de la réalité péruvienne* (1928), ouvrage de l'intellectuel péruvien socialiste José Carlos Mariategui, dans *Voyage d'affaires* (2007). Il peint aussi l'ex-président du Pérou, Alberto Fujimori, marchant parmi les cadavres de terroristes, suite à une opération militaire pour libérer des otages séquestrés à l'Ambassade du Japon par des membres du MRTA (Mouvement Révolutionnaire Tupac-Amaru) en avril 1997 (*Hymne Aérien*, 2007) et le portrait d'Abimael Guzman, leader de l'organisation terroriste Sentier Lumineux (*Mario Testino, photographe péruvien*, 2010).

Les symboles des mass-médias, récurrents dans l'œuvre du peintre péruvien, sont lestés d'une valeur métaphorique. Dans *MachuPictures*(2007), série de neuf toiles qui ont pour fond une des vues de la cité inca de Machu Picchu, Harrison Ford dans le rôle d'Indiana Jones incarne l'image cinématographique de l'archéologue et se substitue ainsi à Hiram Bingham, archéologue américain auteur de la découverte du vestige en 1911 (*L'archéologue*). Les personnages du dessin animé américain *Les Simpsons*représentent le stéréotype de la famille en vacances (*Les touristes*).

Sont aussi récurrents les emprunts à la peinture péruvienne d'histoire et à l'art contemporain. Le portrait équestre du conquistador Francisco Pizarro peint par Daniel Hernandez apparaît dans *Pizarro* de 2007 et *Les funérailles d'Atahualpa* (1864-1867) de Luis Montero font l'objet d'une version pop en 2005. Quant aux citations de l'art contemporain même, plusieurs sources proviennent du Pop art. Le portrait en pied de l'*Infante Marguerite-Thérèse* de Velazquez (1660), citée par Equipo Crónica dans *Puesta de Largo* (1969), est

insérée dans le décor de Machu Picchu dans *La visite* (2007, Ill. n° IV-13), tandis que le personnage féminin de *I…I'msorry* (1965-1966), œuvre également de Lichtenstein, apparaît parmi les assistants aux *Funérailles d'Atahualpa (cover).* L'œuvre intitulée *Pop* (2011, Ill. n° IV-14) fait du Pop art le sujet même de l'œuvre. Tout fait allusion au pop art : les *brushtokes* et les points *benday* à la façon de Lichtenstein, le portrait d'Andy Warhol, figure emblématique du pop américain, l'application d'aplats colorés, un recours plastique de la peinture pop décelable tout au long de l'œuvre de Velaochaga.

Véritable mille feuille temporel et iconique, *L'intrus* (2002, Ill. n° IV-15) emprunte à la fois des images à la peinture péruvienne coloniale, à l'art contemporain, au passé précolombien et à l'actualité péruvienne. A l'avant-plan du tableau, horizontalement au centre, se tient l'archange Uriel, extrait d'un tableau colonial anonyme. *Okay Hot Shot, Okay*, œuvre réalisée en 1963 par Lichtenstein, fait l'objet d'une mise en abyme en s'insérant dans l'aile de l'archange. Dans la partie inférieure de la toile, derrière l'archange, gît, allongé, le corps inanimé d'un membre du MRTA, abattu au court d'un affrontement avec l'armée en 1989, extrait d'une photo de presse. L'arrière-plan du tableau est composé par un mur inca, extrait d'une des toiles imprimées utilisées par l'artiste péruvien Juan Javier Salazar lors d'interventions urbaines, et par un groupe de paysans tirés d'une photographie du célèbre photographe péruvien Martin Chambi[492] qui les montrait en cours de jugement lors d'un procès. Or, si *L'intrus*multiplie les croisements de sources, une autre toile, *Résurrection de TupacAmaru*, constitue un véritable patchwork visuel.

3.2. Résurrection de Tupac-Amaru

Réalisé en 2004 pour l'exposition *Dogmes Visuels*, *Résurrection de Tupac-Amaru* (Ill. n° IV-16) est un acrylique sur toile de 200 x 150 cm. Les principaux axes thématiques établis lors de cette exposition sont « l'appropriation et la manipulation de l'image baroque coloniale andine dans une perspective artistique iconoclaste »[493]. Les œuvres exposées ont recours à l'art baroque colonial en tant qu'élément fort dans le processus d'évangélisation en Amérique Latine et dans la construction d'un imaginaire collectif péruvien. Ce tableau de Velaochagaa

[492]. Photographe originairedu sud du Pérou, connut pour ses portraits de personnages autochtones et photographies de paysages.
[493]. Angel Valdez, *Proyecto A imagen y semejanza, Dogmas visuales*, Lima, Centre culturel d'Espagne, 2004, p.7. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.

donc comme point de départ, un document trouvé dans le premier volume d'*Historia Generalde los Peruanos* (*Histoire Générale des Péruviens*) publié en 1972 (Ill. n° IV-17), soit une reproduction d'une œuvre accompagnée d'un texte.

L'image montre la Vierge Marie entourée d'un groupe de fidèles dans la partie inférieure. Son manteau est ouvert comme pour les protéger. Quant au texte, nous en reproduisons l'extrait qui nous intéresse :

> « Ce tableau se situe dans l'église de Yanaoca et, d'après la version traditionnelle, sont représentés, au-dessous des personnages visibles, qui se tiennent de par et d'autre de la vierge, Tupac-Amaru et Micaela, sa femme. Suite à la destruction des portraits de T.A. décrétée par Areche, les indiens de Yanaoca auraientrepeint l'image [en occultant] les personnages évoqués pour les préserver jusqu'à la postérité … »[494]

Le texte décrit, en effet, une tradition rurale selon laquelle l'œuvre reproduite aurait représenté originalement la Vierge entourée de Tupac-Amaru 2nd, et de sa femme, Micaela Bastidas. Après la mort du rebelle en 1781, l'officier espagnol José Antonio de Areche, responsable chargé de dissuader la rébellion, décréta l'interdiction de la pratique du *quechua*[495], du port de vêtements indigènes et de toute allusion à la culture incaïque ainsi que la destruction des portraits de Tupac-Amaru 2nd. Les habitants de la commune de Yanaoca, située dans le département du Cuzco, auraient donc peint d'autres personnages de l'époque par-dessus la toile pour éviter qu'elle ne soit détruite.

[494]. *Proyecto A imagen y semejanza, Dogmas visuales*, Centre culturel d'Espagne, Lima, 2004, p.30. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.
[495]. Langue indigène, officielle pendant l'Empire Inca. Elle est toujours pratiquée de nos jours.

Ill. n° IV-13.Marcel Velaochaga, *La visite*, 2007. Acrylique sur toile[496].

Ill. n° IV-14. Marcel Velaochaga, *Pop !*, 2011. Acrylique sur toile, 160 x 140cm[497].

[496]. http://www.velaochaga.net/machu-pictures-2007/la-visita-1
[497]. http://www.velaochaga.net/galeria/living-in-peru/pop

Ill. n° IV-15. Marcel Velaochaga. *L'intrus*, 2002. Acrylique sur toile, 150 x 150 cm[498].

[498]. *Proyecto A imagen y semejanza, Dogmas visuales*, *op. cit.*, p. 29.

Ill. n° IV-16. Marcel Velaochaga, *Résurrection de Tupac-Amaru*. 2004. Acrylique sur toile, 200 x 150 cm[499].

[499]. *Ibid*., p. 31.

Dans l'œuvre de Velaochaga, les personnages et autres éléments iconographiques sont distribués verticalement en strates dans un format à la française. La Vierge est représentée au même endroit que dans sa source, c'est-à-dire au centre, dans la partie supérieure. Le logo de la marque d'allumettes « Inti », représentant un soleil géométrisé[500], auréole sa tête. Toujours dans la partie supérieure, deux angelots tiennent une banderole au-dessus l'auréole, sur laquelle est écrit l'extrait suivant du poème *Chant Choral à Tupac-Amaru* (1958) du poète Alejandro Romualdo Valle : « Au troisième jour des souffrances, lorsque l'on croit que tout a été consommé, il retournera sur terre en clamant la liberté et ils ne pourront pas le tuer »[501]. Au centre du tableau, au dessus de la filature, nous distinguons une toute petite image en noir et blanc. Il s'agit d'une version très réduite du logo du gouvernement militaire du président péruvien Juan Velasco Alvarado (1968-1975), conçu par le graphiste Jesus Ruiz Durand à partir du portrait du rebelle. Au milieu du tableau, se tiennent de part et d'autre Eduardo Cruz et Alejandro Huamani Contreras, membres du MRTA, extraits d'une photo de presse lors de la prise d'otages de l'ambassade du Japon à Lima en 1996 (Ill. n° IV-19). Entre les deux, se trouve Tupac-Amaru 2nd, extrait d'une huile sur toile peinte par l'artiste péruvienne Etna Velarde (Ill. n° IV-20). A gauche du rebelle, se tient Luis Felipe de la Puente Uceda, activiste de gauche et fondateur du MIR (Mouvement de Gauche Révolutionnaire) mort en 1965 suite à l'action du gouvernement (Ill. n° IV-21). Dans la partie inférieure, à gauche, se trouve le Général Juan Velasco Alvarado (Ill. n° IV-22). A droite, Edith Lagos, membre du mouvement terroriste du Sentier Lumineux (Ill. n° IV-23), morte au cours d'un affrontement avec les militaires en 1982, porte une auréole, à l'instar de la Vierge. Juste en-dessous, des personnages pleurant lors de la décapitation de l'inca Tupac-Amaru 1er, extraits de la chronique de Guaman Poma de Ayala intitulée *Nueva Crónica y buen gobierno*[502] (*Chronique nouvelle et bon gouvernement*), se distribuent horizontalement en frise (Ill. n° IV-24).

Au niveau plastique, ce tableau reprend l'œuvre baroque originale dans sa composition bipartite qui réserve la partie supérieur à la Vierge et la partie inférieure aux personnages

[500]. Inti signifie soleil en *quechua*.
[501]. *Al tercer día de los sufrimientos*
Cuando se crea todo consumado,
Gritando ¡LIBERTAD! sobre la tierra,
Ha de volver.¡Y no podrán matarlo!
[502]. Felipe Guaman Poma de Ayala, *Nueva cronica y buen gobierno* (tomo B), Madrid, Edition de John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge L.Urieste, Edicion actual : Historia 16, 1987.

secondaires. Cette composition est analogue à celles utilisées dans les représentations traditionnelles de deux thèmes chrétiens que nous avons vus dans le premier chapitre : le couronnement de la Vierge et la Vierge de la Miséricorde. Dans le premier, la Vierge est représentée accompagnée de saintes figures insérées dans la partie inférieure. Dans le second, elle est montrée debout, symboliquement plus grande que les nombreux personnages secondaires, saints et orants, qui se tiennent à ses pieds ; son manteau ouvert les protégeant conformément à l'œuvre source.

La différence entre l'œuvre de Velaochaga et sa référence réside dans le style.
Loin de l'austérité chromatique baroque, les couleurs employées dans cette toile sont vives et saturées, respectant une prédominance du jaune, du rouge et du bleu. Les volumes ne sont pas suggérés par un subtil dégradé dans le sens d'un rendu de ronde-bosse comme dans la peinture académique mais se réduisent à la juxtaposition d'aplats couleurs. Celle-ci relève, d'une part, d'une esthétique sérigraphique exploitée notamment par la peinture pop américaine et par Equipo Crónica, revendiquée par l'artiste même : « J'essayais d'imiter la sérigraphie dans mes peintures. […] Dans ma pratique il y a toujours l'esthétique de la sérigraphie »[503], affirme t-il. D'autre part, elle relève de l'utilisation de logiciels de traitement d'images tels que *photoshop*, dont l'artiste cherche à imiter les effets. Aussi, pouvons-nous suggérer, qu'elle relève de plus d'une esthétique infographique. A ce propos, le buste d'Edith Lagos semble faire écho une pixellisation.
L'utilisation d'aplats et d'une lumière qui se répand de façon homogène dans tout le tableau ramène les figures à la surface de la toile et donnent à cette dernière un aspect d'écran plat. La seule image qui échappe à cette esthétique de l'aplat est celle de Tupac-Amaru 2nd, traitée en relief, qui se détache ainsi de l'ensemble. Par ailleurs, ce personnage a été représenté plus grand que les autres personnages et occupe une place à peu près centrale dans la composition, sa tête se situant au centre du tableau.

Au niveau sémantique, l'idée dans l'œuvre de Velaochaga est de rendre visible ce qui, selon la tradition rurale, avait été protégé par les habitants de Yanaoca, c'est-à-dire l'image de Tupac Amaru 2nd, ici personnage principal et sujet même de l'œuvre. Tous les autres personnages et les éléments iconiques sont en relation avec lui et avec son histoire.

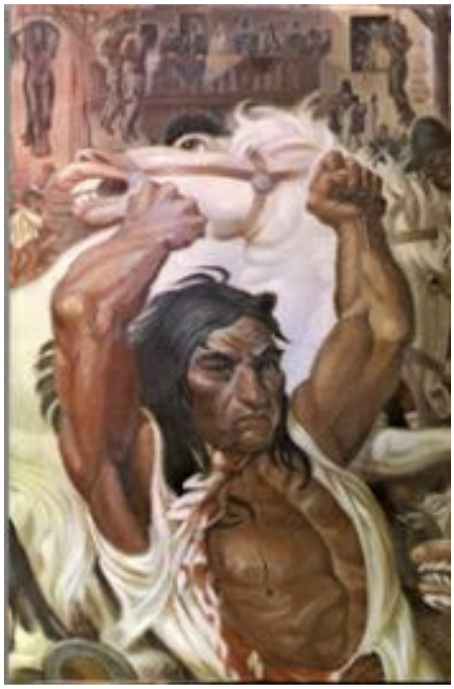
503. Marcel Velaochaga, *Interview à Marcel Velaochaga – le 31 mai 2006* (voire Annexe 2 p. 418-419). Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.

Ill. n° IV-17.*Vierge de Yanaoca*, image et texte extraits du premier volume du livre *Historia General de los peruanos* (*Histoire Générale des péruviens*) de 1972[504].

[504]. *Proyecto A imagen y semejanza, Dogmas visuales*, *op. cit*., p. 30.

Ill. n° IV-18. *Numérotation des personnages*.
1. Vierge
2. logo du gouvernement militaire
3. Alejandro Huamani Contreras
4. Eduardo Cruz
5. Tupac Amaru 2nd
6. Luis Felipe de la Puente Uceda
7. Générale Juan Velasco Alvarado
8. Edith Lagos
9. personnages de la chronique de Guaman Poma de Ayala

Ill. n° IV-19.*Photo de presse lors de la prise d'otages de l'ambassade du Japonpardes membres du MRTA*, 1996. Lima[505].



Ill. n° IV-20. Etna Velarde, *Tupac-Amaru*. Huile sur toile[506].

[505]. Courtesy de Marcel Velaochaga.
[506]. *Id*.

Ill. n° IV-21. *Luis de la Puente Uceda*[507].

Ill. n° IV-22. *Juan Velasco Alvarado*[508].

[507]. *Id.*
[508]. *Id.*

Ill. n° IV-23. *Edith Lagos*[509].

Ill. n° IV-24. Felipe Guaman Poma de Ayala, *Décapitation de TupacAmaru 1^er^ au Cuzco*. Illustration apparaissant dans *Chronique nouvelle et bon gouvernement*, 1615[510].

[509]. *Id.*
[510]. http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/453/es/image/?open=id2688766

Capturé en 1781, Tupac-Amaru 2nd est obligé d'assister à l'exécution de toute sa famille. Il est ensuite décapité et démembré. Ses membres ont été exhibés dans différents endroits du territoire colonial et sa tête au Cuzco, siège de l'Empire Inca, sa condamnation devant être exemplaire et dissuasive. Deux siècles auparavant, le dernier souverain Inca à s'être insurgés contre la couronne espagnole, Felipe Tupac-Amaru 1er, avait connut le même sort. Il fut décapité en 1572 par ordre du vice-roi Francisco de Toledo devant une foule rassemblée à la place centrale du Cuzco. Le rôle héroïque du rebelle et de l'Inca, de même que la cruauté de leur sort ont inspiré le mythe d'Inkarri– qui signifie Roi Inca –, répandu dans les Andes péruviennes dès la fin du XVIIIème siècle.

Dans le monde andin, Inkarri était autrefois le Dieu et créateur de tout ce qui existe et fondateur de la ville de Cuzco. A l'arrivée des Espagnols en Amérique, Inkarri fut capturé par leur roi qui, après l'avoir martyrisé et décapité, dispersa ses membres à travers tout l'Empire et enterra sa tête au Cuzco. Mais à partir de cette tête, le corps d'Inkarri se régénère et lorsqu'il sera entier, il reviendra pour vaincre les Espagnols, restaurer l'Empire Inca et rétablir l'ordre du monde.

Le caractère immortel de Tupac Amaru 2nd, déifié par le mythe, est rappelé dans le dernier vers du *Chant Choral à TupacAmaru*de Romualdo Valle, cité dans l'œuvre de Velaochaga : « …et ils ne pourront pas le tuer ». Suite à sa mort, Tupac Amaru 2nda été immédiatement adopté en tant que symbole de la lutte péruvienne pour l'indépendance et pour la reconnaissance des droits des indigènes. Plus tard, son nom et son image ont été utilisés par des mouvements indigènes andins et par des mouvements politiques de gauche. Dans les années soixante-dix, l'image stylisée du rebelle a été nourri le logo du gouvernement révolutionnaire du Général Juan Velasco Alvarado. Dans les années quatre-vingt, le groupe terroriste MRTA utilisa son nom. C'est dans toutes ces associations que Marcel Velaochaga aborde le sujet de Tupac Amaru 2nd. Ainsi, l'œuvre nous montre le rebelle aux côtés de personnages qui, à divers moments de l'histoire – depuis sa mort cruelle jusqu'à l'actualité –, ont revendiqué sa rébellion, se sont engagés dans des luttes sociales ou qui, en son nom, dans un autre sens, se sont insurgé contre l'Etat comme dans le cas du MRTA. Si l'artiste ne prétend pas se positionner politiquement, il nous montre, toutefois, à travers le personnage du rebelle, que l'histoire est cyclique.

4 Conclusion

Des affiches de la Réforme Agraire jusqu'à aujourd'hui, il est possible de définir un style récurrent dans les arts plastiques péruviens et particulièrement dans la peinture. Celui-ci reprend les caractéristiques plastiques du Pop art, notamment l'impact visuel dut à la force de frappe des aplats de couleurs vives et saturés et à l'hypervisibilité du grand format. Au niveau iconique, ce style a recours également au langage familier dans le sens d'une lisibilité facile des figures mais puise ses sources d'inspiration dans la culture populaire péruvienne, dans l'actualité sociale et politique, sans oublier l'art précolombien et colonial. Ainsi, suggère le jeune commissaire d'art de la galerie municipale de la Mairie de Miraflores à Lima, David Flores, « le Pop au Pérou s'est éloigné de la simple imitation »[511]. L'importance du Pop art dans la peinture péruvienne a motivé l'exposition *Référents du Pop art dans l'art péruvien*, qui a eu lieu en 2000 au Musée d'Art de l'Université Nationale San Marcos à Lima.

Par ailleurs, le syncrétisme de la culture andine et celles d'origine hispanique dans la capitale péruvienne a produit, il y a quelques décennies, un nouveau type de culture populaire citadine et d'esthétique très colorée, l'esthétique « chicha ». Si l'une des caractéristiques du Pop art est représenter des éléments extraits de l'imaginaire collectif populaire, nous ne devons pas nous étonner de constater que le Pop art péruvien récupère de nos jours cette nouvelle esthétique et, d'ailleurs avec, toute sorte d'expression populaire péruvienne. Dans une acrylique sur toile de 1998 (Ill. n° IV-25), par exemple, Alfredo Marquez transfigure en ange fluorescent l'image d'une *vedette*, nom qui désigne aux Pérou des femmes qui apparaissent dans la presse informelle, dénudées ou très peu vêtues, dans des poses qui mettent en avant leurs attributs corporels, frôlant ainsi l'obscénité. Le titre de l'œuvre, *La Pachakuti (Like a virgen),* fait référence à une célèbre chanson de la chanteuse américaine pop Madonna mais aussi à l'héritage culturel préhispanique – *Pachacutec* ou *Pachacuti* est le nom du premier souverain Inca – rappelé sur le plan formel par la représentation d'une mante funéraire précolombienne au fond de la toile. L'artiste Fernando Gutiérrez, quant à lui, associe les techniques traditionnelles de peinture, photographie et vidéo aux icônes de la culture populaire

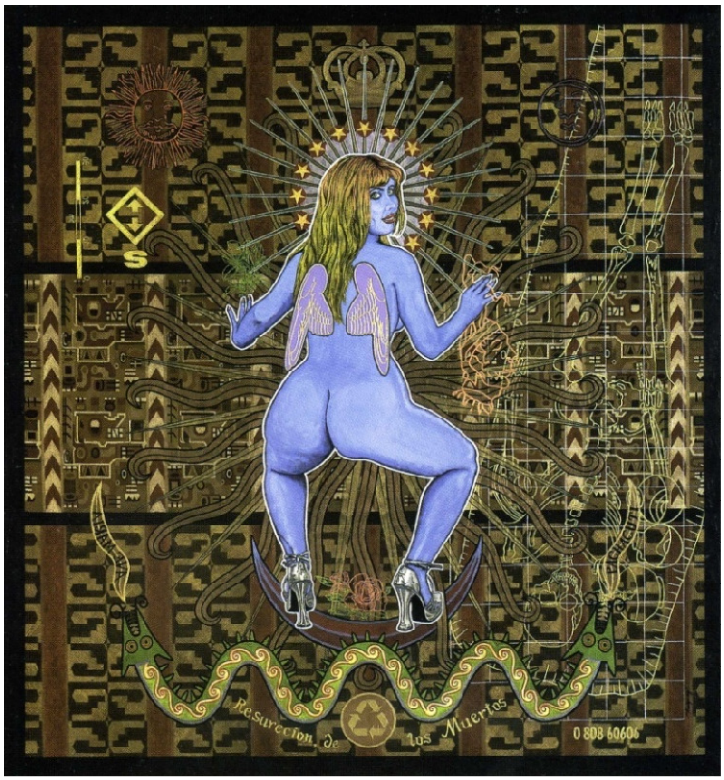
[511]. David Flores-Hora, *Mas sobre el Pop en el Peru*, 28 mai 2007 [Consulté le 15 février 2013]. Disponible sur web:
http://escuela-de-marte.blogspot.fr/2007/05/ms-sobre-el-pop-en-el-per.html
Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz.

péruvienne, forgeant un style qu'il dénomme *Pop chicha*. Selon le commissaire d'art chilienne Paz Guevara :

> « Le concept de Pop *chicha*, proposé par Gutiérrez, implique un Pop différent au Pop nord-américain. […] Le *chicha* correspond à l'inclusion infreinable de la culture populaire péruvienne : des icones du déchu Empire Inca précolombien, des images religieuses de la tradition coloniales (et leurs subversions), des éléments républicains de la guerre aux signes de la récente immigration asiatique. »[512]

Dans ses peintures des années 2000, l'artiste se représente en super-héros, portant une tenue rouge et une cape turquoise. Lima, dénommée dans ces toiles *Ciudad Caótica* (*Ville Chaotique*) en allusion à *Ciudad Gótica* (*Gotham City*) dans Batman, est le lieu des scènes dans lesquelles Gutiérrez, allias *Super Chaco*, apparaît, représenté fréquemment en train de manger des nouilles et de boire de l'Inka Cola, marque d'une boisson gazeuse péruvienne qui fait référence à l'Empire Inca, dans des *chifas*, restaurants de cuisine asiatique-péruvienne.

[512]. Paz Guevara, «Pop Chica from Peru Chaos and restoration of the Peruvian identitity in the work of Fernando Gutiérrez», *Universe in Universe*, spanish version, janvier 2011[Consulté le 10 mai 2013]. Disponible sur web: http://universes-in-universe.org/eng/magazine/articles/2011/fernando_gutierrez
Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz.



Ill. n° IV-25. Alfredo Marquez, *La Pachakuti (Like a virgen)*, 1998. Acrylique sur toile, 145 x 150 cm[513].

Ill. n° IV-26. Fernando Gutiérrez, *Wantanes con magnani*, 2007. Huile sur toile[514].

[513]. *Inkarri, vestigio barroco, 7 al 30 de setiembre de 2005*, Lima, Ambassade d'Espagne au Pérou et le Centre culturel d'Espagne, 2005.

B/ PRATIQUE PERSONNELLE, EXPERIENCES ET ELEMENTS FONDATEURS

Il peut paraître prétentieux et même incongru de faire le point sur sa propre pratique à trente ans, d'autant plus si nous considérons qu'au cours d'une vie, la pratique d'un artiste est en constante mutation. Cette dernière s'éveille, s'affirme, évolue ou se redéfinit au gré d'opportunités pour prendre parfois une tournure pour le moins inattendue. L'histoire de l'art connaît de nombreux exemples pouvant illustrer ce propos. Ainsi, le peintre naïf Henri Rousseau, surnommé le « douanier » en raison du poste de « gardien des contrôles et des circulations du vin et de l'alcool » qu'il occupait à Paris, entre dans la vie artistique tardivement à l'âge de quarante deux ans. Wassily Kandinsky, l'un des protagonistes de l'art abstrait, s'initie à la peinture vers la trentaine. Le peintre américain Jackson Pollock, figure emblématique de l'expressionisme abstrait, découvre le *dripping* qui devient sa signature picturale à l'âge de trente trois ans. Marcel Duchamp s'éloigne de la peinture à partir de 1913 avec la création de ses premiers *ready mades*, objets manufacturés désignés par l'artiste comme œuvres d'art, alors qu'il n'a que vingt six ans. L'Andalou Pablo Picasso, quant à lui, change constamment de style passant par l'académisme, le cubisme, le Surréalisme et l'art abstrait.

Toutefois, rédiger une thèse d'arts plastiques implique d'établir une réflexion théorique à partir de notre propre pratique. Dans ce cas, consacrer quelques lignes ou plusieurs à la description de notre démarche plastique s'avère non seulement légitime mais nécessaire.

Après plusieurs années à l'université et dans la vie artistique, il me paraît aujourd'hui plus évident de parler de ma pratique personnelle. Ceci peut paraître très simple car, qui pourrait être mieux placé que moi pour parler de ma propre pratique ? En même temps, c'est un travail difficile car il m'oblige à avoir suffisamment de recul pour parler avec objectivité de quelque chose que je fais de manière presque instinctive, et à faire un effort de mémoire pour décrire de façon précise les expériences qui m'ont permis de forger cette pratique et

[514]. http://universes-in-universe.org/eng/magazine/articles/2011/fernando_gutierrez/images/02

comment celle-ci se manifeste plastiquement. Il peut en résulter un exercice gratifiant pour l'auteur d'une thèse dans le sens où cela l'amène à analyser sa propre pratique, à avoir une conscience aigüe de ses dynamiques internes et parfois même, la faire évoluer par la suite. Quant au lecteur, il comprendra plus aisément ce qui a motivé le travail de recherche.

1 Description de ma pratique

Au cours de mes années de formation en arts plastiques, une notion s'est imposée à moi comme l'élément moteur de ma pratique personnelle : celle de « collage ». Dans mon processus de recherche plastique, cette notion a été triplement exploitée : dans son aspect plastique (combinaison d'éléments divers collés sur un support), iconique (association d'images) et esthétique (production d'un effet).

Quant à ce dernier aspect, ce qui m'intéresse dans le collage c'est la tension produite par l'utilisation simultanée de différents matériaux (acrylique, peinture à l'huile, papiers collés), ainsi que par la juxtaposition de différents langages plastiques (figures en aplats ou en volume, peintes ou dessinées) et de citations d'œuvres et images tirées de diverses sources visuelles (photos, photos journalistiques, images publicitaires, catalogues d'expositions, reproductions d'œuvres d'art, cartes postales, livres, etc.).

A travers le collage, et l'association d'images qui en résulte par celui-ci, je mets en relation des univers culturels aussi lointains que contradictoires, par exemple précolombien, européen ou celui de la culture de masse américaine. Ma pratique touche à des sujets divers, tels que le métissage culturel ou les effets de la globalisation mais aussi à des thèmes plus intimes tel que l'importance de la famille comme repère identitaire.

D'un point de vue technique, je réalise mes travaux en peinture, technique mixte, gravure ou sérigraphie. Lorsqu'il s'agit de peintures, l'utilisation de formes en aplat remplace parfois celle du modelé, grâce notamment à la pratique de la sérigraphie, procédé privilégié par Andy Warhol et les artistes pop, cette dernière opère en décomposant les images selon des aplats de couleurs. Ainsi, ma pratique personnelle s'inscrit dans une poïétique Pop art.

Or, tel que nous l'avons signalé, une pratique artistique ne cesse de se transformer au fil des années. En ce sens, toute description ponctuelle d'une pratique personnelle ne peut être que relative et n'engage que le moment présent. Pour restituer cette pratique dans son intégralité, il faut la situer dans son processus de création.

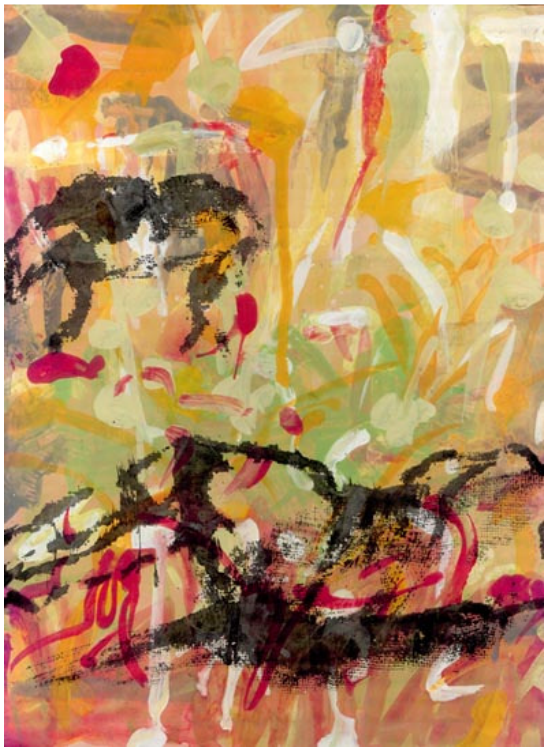
2 Du métissage culturel au métissage formel

Ma pratique personnelle a commencé à s'élaborer à partir d'une demande faite dans le cadre de l'atelier de peinture de l'année de licence. Il nous avait été demandé de trouver une image photographique et de faire des recherches plastiques à partir de celle-ci. Je choisis alors une image parue dans le journal péruvien *El Comercio* qui montrait un homme allongé par terre au premier plan et, dans le fond, une rue d'un bidonville nommé *La Huerta*[515] *perdida*[516], situé à proximité du centre ville de Lima. L'article qu'accompagnait cette image dénonce la situation d'abandon dans laquelle vivaient certains des habitants de ce bidonville, sous la dépendance des drogues et de l'alcool. Ma recherche plastique a consisté essentiellement en un travail de collages et de techniques mixtes. Sa réalisation m'a amené à réfléchir sur le rapport qu'il pourrait y avoir entre le mélange d'images obtenu par le collage et le mélange d'éléments opposés que cette photo de reportage m'inspirait : Lima est une ville de contrastes, en son sein coexistent des familles aisées et une pauvreté alarmante, la ville avec les bidonvilles, les ruines archéologiques précolombiennes avec les maisons coloniales et les constructions modernes.

Dès les premières recherches, je me suis concentré sur le personnage du premier plan et sur un chien situé au fond de l'image. Ces recherches étaient centrées sur la réalisation de dessins au trait de ces personnages sur des feuilles de journal ne comportant que du texte et se caractérisant par une simplification réductrice de ces derniers. Ensuite, j'ai découpé leurs contourset je les ai collés sur du papier kraft.

[515]. Plaine irriguée et cultivée.
[516]. Perdue

Ill. n° IV-27. *Sans titre*, 2003.Papier tissu et gravures découpées et feutre. 16,5 x 21,7cm.



Ill. n° IV-28. *Sans titre*, 2003. Encre de Chine et acrylique sur carton. 22,5 x 28,5cm.

Par la suite, j'ai fait intervenir progressivement d'autres matériaux et matières tels que fragments de gravures, photocopies, pages de revues, papier-tissu, gouache et acrylique (Ill. n° IV-27). Leur utilisation était au départ plus liée à des contraintes économiques me limitant dans l'achat de matériel et à l'accumulation de travaux inachevés ou ratés des années précédentes qu'à un choix personnel. La découverte des collages et des papiers collés réalisés par Braque et Picasso dans la période de transition du cubisme analytique et du cubisme synthétique, apporta une caution artistique à ma pratique. Cette période du cubisme se caractérisa par l'entrée en jeu de matériaux non artistiques, empruntés à l'industrie du bâtiment tels que pigments mélangés à du sable, faux bois et faux marbres, aux arts appliqués (papiers peints, papiers collés et lettres en pochoir) et à la réalité (journaux et timbres). Par exemple, dans *Nature morte à la chaise cannée* (1912), œuvre considérée comme le premier collage cubiste (et par certains comme le premier collage de l'histoire), Picasso utilise comme support un morceau de toile cirée imitant le cannage d'une chaise entouré d'une corde et introduit ainsi le réel dans l'œuvre. En utilisant des matériaux non nobles, extraits du cadre de vie et de la réalité quotidienne, les peintres cubistes s'attaquaient à l'homogénéité de la peinture issue de la tradition académique européenne et ouvraient la voie à d'autres propositions, conduisant Duchamp, par exemple, à l'invention des *ready-mades* dans lesquels l'objet préfabriqué se substituait à l'œuvre elle-même.

Ainsi, mes recherches théoriques sur les collages cubistes ont conforté ma démarche légitimant mon utilisation de matériel non-pictural dans la peinture, ils m'ont permis de concevoir le tableau comme un espace hétérogène et discontinu.

D'autres recherches plastiques effectuées en parallèle consistaient dans la réalisation de dessins tramés sur un fond peint, inspirés par la trame originale de la photo de presse(Ill. n° IV-28). Ceux-ci étaient obtenus par l'application d'encre de chine sur mon support à travers une compresse. C'est le même principe que celui employé dans la sérigraphie, et qui a probablement stimulé par la suite mon initiation à cette technique de l'estampe.

Ultérieurement, j'ai fait de nouvelles recherches à partir d'autres images photographiques récupérées dans des journaux ou les revues, de cartes postales, etc., ou que j'ai prises moi-même. Comme dans le cas des premières recherches, j'ai fait des dessins épurés au trait à partir de quelques éléments sélectionnés parmi le lot de ces nouvelles images. Ces dessins se superposent à des fonds hétéroclites composés de fragments de

gravures, de peintures, de frottages, de papiers journaux, de papiers lavés à l'encre, de papiers brûlés, etc., collés sur un support. Ils sont soit dessinés directement sur ces fonds, soit effectués sur du papier tissu que je découpe et colle sur ceux-ci. Les formats utilisés sont de taille réduite ou moyenne car certains matériaux tels que le papier-tissu ont besoin d'un maniement minutieux.

De l'ensemble de ces procédures techniques, se dégage une tension entre deux vocabulaires plastiques : un graphisme des éléments situés en premier plan (simplicité, légèreté, transparence) et une picturalité des éléments situés à l'arrière-plan (complexité, densité, opacité). Ce qui me préoccupait ici était de développer cettetensionmise en évidence par la superposition des dessins et de la peinture du fond.

Lors de la réalisation de ces travaux, je me suis intéressé aux démarches plastiques des peintres postmodernes que sont Sigmar Polke et David Salle pour les similitudes que j'ai pu trouver au vu de ma pratique à savoir l'utilisation de diverses sources : journaux, magazines, bande dessinée, gravures anciennes et la publicité dans le cas de Polke, le cinéma, l'histoire, la bande dessinée, la culture populaire et les médias chez Salle ; le recours à la photographie : images de presse ou de revues chez Polke, photos de modèles prises par l'artiste même dans le cas de Salle ; la superposition d'images sur un fond peint : d'images tramées dérivée des photographies de presse dans le cas de Polke, d'images insérées la plupart du temps dans des cases rectangulaires chez Salle ; la diversification des procédés plastiques chez Polke et des écritures graphiques chez Salle.

L'œuvre de Polke se caractérise par l'exploration constante de nouvelles matières ; l'utilisation de supports non conventionnels pour sa pratique picturale en est un parfait exemple : tissus imprimés à motifs, papiers peints décorés, toiles à matelas, revers de châssis. Elle se caractérise aussi par l'association du travail manuel avec la reproduction industrielle de la peinture. Dans *Positive water drops* de 1983 (Ill. n° IV-29), le film translucide perforé utilisé en cinéma ainsi que les photogrammes horizontaux contenus dans celui-ci sont représentés jusqu'au moindre détail par la peinture. Ils ont été reproduits hors-échelle et se superposent à un fond de papier mural. Les procédés mis en œuvre sont ici inversés : le film et les photogrammes ont été peints à la main tandis que les dessins et les motifs du papier mural ont été obtenus mécaniquement. A partir de 1981, le peintre allemand s'intéressait à l'utilisation de la couleur et à la façon dont elle était fabriquée. Cela le conduit, logiquement,

à faire intervenir des processus chimiques dans l'élaboration de ses toiles. Ainsi, il commence à travailler avec des poisons, des pigments et des couleurs disparues du marché à cause de leur toxicité telles que le vert de Schweinfurt et l'orpiment, sulfure jaune d'arsenic utilisé autrefois pour l'épilation.

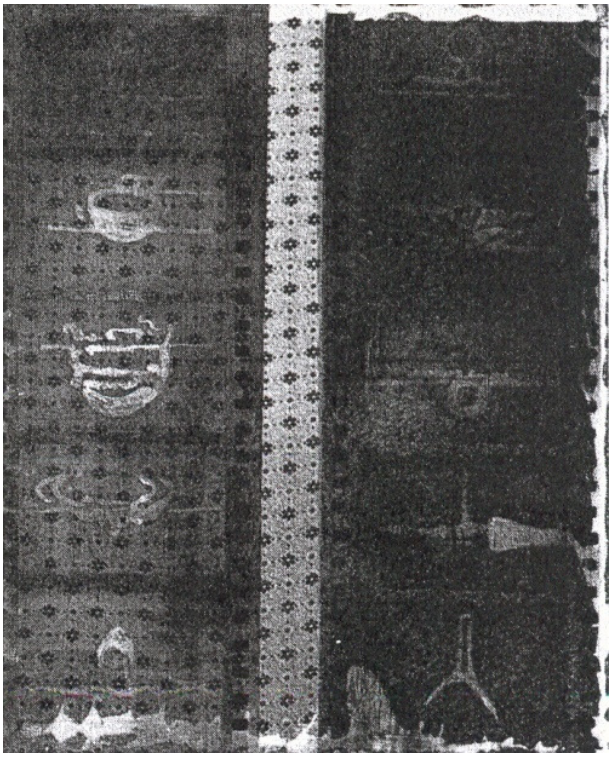
David Salle, quant à lui, mélange divers langages plastiques en jouant sur leurs oppositions : figuration et abstraction, figures en couleurs et en noir et blanc, images en aplats et en volume. Font partie de son vocabulaire aussi d'autres éléments tels que bulles de bande dessinée qui se superposent au tableau, comme dans *Ming in Mexico* (1989-1990, Ill. n° IV-30), des éléments figuratifs dessinés au trait, gestuellement exécutés à façon d'esquisse, se superposant aux images en arrière-plan (dans *Midday*, 1983 ou dans *His brain*, 1984) et des objets réels, éléments ready-mades, tels que chaises et meubles qui accompagnent parfois ses œuvres.

La subdivision de l'espace en vignettes rectangulaires dans nombre de ses œuvres est un dispositif emprunté à la bande dessinée. Inspiré par Salle, j'ai testé ce dispositif dans quelques travaux.

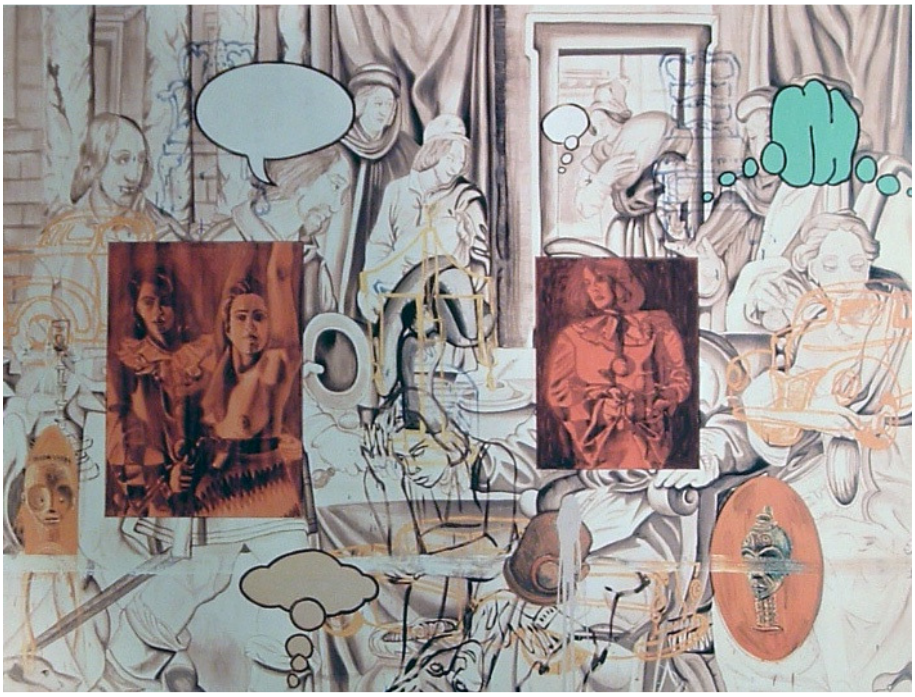
La superposition d'images et le mélange de procédés plastiques et de graphismes dans les œuvres de ces deux artistes relèvent d'une esthétique collagiste. Ils sont devenus des points d'ancrage de ma pratique personnelle m'incitant à les explorer pour progresser dans mon travail pictural. L'exploitation de diverses sources visuelles et le mélange des images prélevées de celles-ci est un facteur de métissage culturel. Il s'avère ainsi dans la peinture de Salle, où se produit la « rencontre fortuite, – et donc miraculeuse, entre des images qui viennent d'espaces, d'époques et de cultures depuis toujours étrangers les uns aux autres»[517]. Dans *Tiny in the air* de 1989 (Ill. n° IV-31), des bustes de femmes en noir et blanc, des totems et des visages peints au trait, se superposent à un fond recréant « une scène de genre venue du 17ème siècle »[518], où les acteurs miment les poses de ceux du *Tricheur à l'As de carreau* (1635) de Georges De La Tour et des *Tricheurs* (1594-1595) du Caravage. De la sorte, s'imbriquent l'art tribal et la peinture caravagesque occidentale avec le répertoire iconographique du peintre (images en noir et blanc de sa compagne chorégraphe).

[517]. Cathérine Millet, « David Salle, la peinture que le regard disperse », *Art press*, p.18-21, p.19

[518]. Bernard Lafargue, « La citation entre perfusion, perdition et perversion dans le postmodernisme (de David Salle et de la Trans-Avant-garde italienne) », *La citacion, Bilbao-Bordeaux, Intercambio Pedagogico, du 21 avril au 9 mai 1993*, Salle d'Expositions ARABA, Centre Commercial DENDARABA, Vitoria-Gasteiz, Espagne, p. 7.



Ill. n° IV-29.Sigmar Polke, *Positive Water drops*, 1983. 177.5x147.5cm.



Ill. n° IV-30. David Salle, *Ming in Mexico*, 1989-1990.

Ill. n° IV-31. David Salle, *Tiny in the air*, 1989. Huile et acrylique sur toile, 238 x 345 cm[519].

[519]. http://www.davidsallestudio.net/plateD11.064.html

Ce travail sur le métissage culturel m'a conduit naturellement à me poser la question du métissage dans ma propre culture, produit du mélange hispano-américain, et à avoir recours aux motifs précolombiens, dans un premier temps, et, plus tard, aux images provenant de l'histoire de l'art européen.

3 Repères identitaires

L' « identité », notion que nous avions développée dans les deux précédents mémoires (ancienne maîtrise et master 2), est un concept transdisciplinaire, abordé en sciences humaines, en sociologie et en psychologie. Selon le sociologue André Akoun, « le mot *identité*, qui vient du latin *idem* (le même), désigne ce dans quoi je me reconnais et dans quoi les autres me reconnaissent »[520]. J'évoque délibérément cette définition car sa double acception me permettra d'analyser ma pratique à partir d'un autre angle.

3.1. Une identité péruvienne fondée dans la récupération de l'art précolombien

A la fin de l'année de Maitrise, j'avais été orienté par ma directrice de mémoire à approfondir la notion de métissage dans ma pratique en faisant une recherche sur mes origines culturelles. Si l'identité a à voir avec l'appartenir, celui-ci a une relation avec la culture. Cela est d'autant plus vrai que l'éloignement géographique renforce ce sentiment d'appartenance (je confirme), rendant le retour sublime : l'éloignement vivifie les retrouvailles[521]. Ainsi, motivé par cette quête identitaire, j'ai mené une exploration théorique et plastique in situ, à l'occasion d'un voyage à Lima, sur les motifs précolombiens péruviens pour la deuxième année de Master. Mon point de départ avait été de constater que dans le contexte actuel de globalisation, « la diffusion considérable d'images à travers les médias contribue à l'édification d'un imaginaire collectif hétérogène [et que] dans ce même contexte, les motifs précolombiens font aujourd'hui autant partie de l'imaginaire populaire péruvien qu'ils interviennent dans la création artistique et artisanale contemporaine »[522]. Dès le début du XX^{ème} siècle, ils avaient fait l'objet de recherches théoriques d'artistes plasticiens et intellectuels, stimulés par l'avènement de l'art « nègre » à Paris et par la nécessité de définir un art national péruvien. La publication de *l'Art péruvien à l'école* d'Elena Izcue (1926), constituait une première tentative d'application des motifs précolombiens au cadre de la vie moderne et dans les arts décoratifs, et préparait le terrain à d'autres explorations artistiques.

[520]. André Akoun, *Dictionnaire de Scociologie*, Paris, le Robert/Seuil, 1999, p. 265.
[521]. Séminaire l'*Appartenir* – quatrième séance. 25 janvier 2012. MSHA, domaine universitaire de Bordeaux 3.
[522]. César-Octavio Santa Cruz Bustamante, *Une renaissance pour l'art précolombien, la voie du motif*, Mém. Master, Arts, Université Bordeaux 3, Pessac, 2007, p. 4.

Bien que l'identification de l'art précolombien avec le Pérou renvoie davantage au passé culturel du pays et à son patrimoine historique qu'à son identité actuelle – s'agissant d'une société multiculturelle –, elle perdure dans l'imaginaire occidental en tant que stéréotype[523]. Or, nous construisons notre identité à partir de l'image que nous avons de nous-mêmes et celle-ci se construit à son tour dans un jeu de miroir avec les autres. Cette identification a donc un rôle important dans la définition d'une identité péruvienne et illustre le deuxième sens de la notion d' « identité » formulée par Akoun : ce dans quoi les autres me reconnaissent. Sur le plan international, l'art précolombien est en effet représentatif de la culture péruvienne. C'est dans ce sens que j'ai commencé à utiliser ses motifs, en tant qu'éléments culturels. Je les confrontais avec des éléments occidentaux, contemporains ou historiques et avec des reproductions d'images photographiques, pour exprimer l'idée de métissage, mais aussi sous un point de vue critique comme dans une sérigraphie que j'ai réalisée en 2006, *Motifs péruviens pour la consommation* (Ill. n° IV-34). Dans celle-ci, j'avais composé une image en juxtaposant des capsules de Coca-cola, symbole de la société de consommation, et les inscriptions qui figurent dessus avec des lignes de Nazca, dessins gigantesques faits à même le sol, situés dans les plaines de Nazca, au sud du Pérou. A travers cette œuvre, mon but était de dénoncer l'exploitation commerciale de l'art précolombien. La découverte du collectif péruvien *A imagen & semejanza* en 2006 et la rencontre d'un de ses membres, Alex Angeles, m'avait stimulé quant à orienter mon travail dans cette direction. Les œuvres du collectif mélangent en effet des images provenant de l'art baroque colonial, élément fort dans le processus d'évangélisation en Amérique Latine, avec des motifs précolombiens, franchissant ainsi « la frontière qui sépare le sacré du profane »[524].

L'œuvre qui s'intitule *Feliz dolor feliz* (*Joyeuse souffrance joyeuse*) ou *Sobre el dolor y la culpa* (*Sur la souffrance et la culpabilité*, Ill. n° IV-33) associe un certain nombre d'images extraites de différentes sources autour du thème de la souffrance : des prisonniers de guerre de l'iconographie de la culture Mochica, alignés horizontalement et vus de profil, dans la partie supérieure, un chevalier extrait d'une peinture coloniale anonyme intitulée *Santiago mata indios*[525](XVIII^{ème} Siècle, Ill. n° IV-32) au centre, des prisonniers détenus lors d'une

[523]. Opinion toute faite, réduisant les singularités.
[524]. Alex Angeles, « El invisible laberinto del neobarroco, entrevista a AI&S », *Protesis*, décembre 2005, n°3, p. 12-16, p. 15. Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.
[525]. Saint Jacques, tueur des Indiens.

émeute à la prison liménienne de Lurigancho[526] en 1986 gisant par terre, extraits d'une photo de presse, dans la partie inférieure. A gauche, nous reconnaissons le personnage central du *Cri* (1893) d'Edvard Munch. L'œuvre contient aussi des éléments du *Guernica* (1937) de Picasso tels que le cheval, l'ampoule, les visages de personnes souffrantes et une main tenant une épée cassée. La découverte des œuvres du collectif a impulsé ma pratique du métissage car elle m'a montré les possibilités combinatoires entre motifs précolombiens et éléments extraits de l'art européen, et, par là, les possibilités formelles de la récupération d'un passé pictural. En ce sens, cette découverte a dirigé mes recherches théoriques et plastiques vers une nouvelle notion, celle de citation. Nous y reviendrons ultérieurement.

3.2. La famille comme vecteur d'une identité

Revenons maintenant au premier sens de la définition d'identité énoncée plus haut : *ce dans quoi je me reconnais*. L'expression de « pratique personnelle » nous mène à considérer, d'une part, la manière dont nous appliquons des savoir-faire et dont nous nous exprimons plastiquement, et, d'autre part, les expériences personnelles qui nous incitent à nous exprimer. Dans celles-ci, la famille ainsi que les souvenirs qui lui sont liés jouent un rôle important. En ce qui me concerne, je dois dire que ma famille constitue pour moi un repère identitaire me permettant de me retrouver à tout moment et de répondre à la question de l'éternel « qui suis-je ? ». Cela justifie la présence de portraits de famille ou de représentations de certains de ses membres parmi mes travaux. Le thème de la famille a été abordé en peinture à diverses reprises dans l'histoire de l'art : dans *Les époux Arnolfini* (1434) de Jan Van Eyck, dans *Autoportrait parmi les parents et frères et sœurs* (1615) du peintre flamand Jakob Jordaens, dans *La famille heureuse* (1642) et dans *Famille de paysans dans un intérieur* (1642) des frères Le Nain, dans *Les Ménines* (1656) de Velazquez, dans *La famille du peintre* (vers 1660-1665) de Juan Bautista Martínez del Mazo, élève et gendre de Velazquez, dans *Jean-Marc Nattier et sa famille* (entre 1730 et 1762) de Jean-Marc Nattier ou dans *Charles IV d'Espagne et sa famille* (1800) de Goya. Les œuvres de Van Eyck, de Velazquez et de Goya ont en commun le fait d'avoir abordé le sujet dans le milieu de la dynastie royale ou aisée, à l'opposé des toiles des frères Le Nain qui mettent en scène des familles paysannes pauvres de la France d'alors. Jordaens, Nattier et Martínez del Mazo ont

526. Nom d'une commune située dans la banlieue de Lima.

choisi, quant à eux, de représenter des membres de leurs propres familles et, dans le cas des deux premiers, de se représenter parmi eux. La famille est également représentée de manière implicite dans *Science et charité* (1897) de Pablo Picasso, œuvre précoce du peintre pour laquelle ont posé son père et sa sœur Lola.

Le fait de représenter des membres de ma famille dans mes travaux est ma façon de leur rendre hommage et de mettre en exergue quelque chose avec laquelle je m'identifie. Pour développer cette idée, il est important tout d'abord d'étudier la signification de la notion de « famille ».

3.2.1. Approches sémantiques du mot « famille »

D'un point de vue étymologique, « famille » est dérivée du latin *familia* (ensemble d'esclaves) et *famulus* (serviteur, esclave) et désigne au XIV^{ème} siècle les personnes vivant sous le même toit. De façon générale, c'est, d'une part, l'ensemble de personnes apparentées vivant sous le même toit, et tout spécialement le père, la mère et les enfants. Elle est en même temps synonyme de foyer et de ménage. D'autre part, c'est aussi l'ensemble des personnes liées entre elles par le mariage et par la filiation ou exceptionnellement, par l'adoption. Or, il s'agit d'une notion difficilement définissable étant donné la multitude de représentations existant sur celle-ci. Par exemple, les sociologues établissent une différence entre famille nucléaire ou restreinte – regroupant un adulte avec son ou ses enfants, ou alors un couple d'adultes avec ou sans enfants – et la famille étendue ou élargie qui regroupe dans un même lieu plusieurs générations (enfants, parents, grands-parents). Le flou dans la définition du mot est dû à des changements des comportements dans la société contemporaine (moins de mariages, plus de divorces, plus de couples à double activité professionnelle, moins de familles nombreuses[527]) entraînant des modifications dans les structures familiales.

[527]. Sylvie Mesure et Patrick Savidan, *Le dictionnaire des Sciences Humaines*, Paris, Quadrige/Puf, 2006.

Ill. n° IV-32. Anonyme, *Santiago mata indios*, XVIII[ème] siècle. Musée du Cuzco[528].

Ill. n° IV-33. Alex Angeles, *Sobre el dolor y la culpa*, acrylique et sérigraphie sur toile. 215 x 140 cm[529].

[528]. *Proyecto A imagen y semejanza, Dogmas visuales*, *op. cit.*, p. 26.
[529]. *Ibid.*, p. 27.

Ill. n° IV-34. *Motifs péruviens pour la consommation*, 2006. Sérigraphie sur toile cirée. 115 x 72 cm.

Ill. n° IV-35. *Que peint Velazquez ? Il peint la vierge métisse de Melchor Pérez Holguín aidé par Herman Braun-Vega et sous l'approbation de Nicomedes et d'un sikuri*[530], 2011.
Acrylique et collage sur toile, 80 x 100 cm. Collection de la Pinacothèque de l'Ambassade du Brésil, Lima.
Premier prix de la compétition de peinture « Sagrado y Profano » (« Sacré et Profane ») 2011.

[530]. Musicien andin spécialisédans la flûte de pan.

Le tableau représente une scène dans laquelle Diego Velazquez se tient dans une pièce similaire à celle des Ménines, mais il peint une vierge métisse originalement réalisée par le peintre bolivien Melchor Pérez Holguin, originaire de Cochabamba. Le personnage de Velazquez, tel qu'il a été ici représenté, est extrait d'une version des Ménines réalisée par le collectif espagnol Equipo Crónica en 1970. Il est assisté par le peintre péruvien Herman Braun-Vega tandis que le poète afro-péruvien Nicomedes Santa Cruz et un joueur de flûte de pan regardent en direction de la toile peinte par Velazquez avec un air de satisfaction.
Par ces moyens, l'œuvre met en scène le syncrétisme religieux sud-américain – produit du métissage des origines européenne, africaine et indigène – personnifié par la vierge de Pérez Holguin. Ce mélange est suggéré par la présence de Braun-Vega, d'ascendance européenne, du poète afro-péruvien, d'un musicien amérindien et de Velazquez, étant lui-même espagnol.
Le mur du fond est décoré par deux tableaux issus du syncrétisme religieux : La virgen del cerro Potosi et La Cène (XVIII^{ème} *siècle) de Marcos Zapata.*
Le visage de la vierge a été modifié : il n'a pas de traits européens comme dans le tableau original mais ceux d'une authentique femme métisse.
Au niveau plastique, la résolution des formes par la technique d'aplat de couleur a été inspirée par Equipo Crónica.

> « Il n'y a pas une définition univoque de la famille contemporaine. D'une part, les formes familiales sont diverses, du mariage à la cohabitation, de la famille classique à la famille monoparentale et à la famille recomposée. D'autre part, les individus et les institutions changent selon leur intérêt. Au moment de la naissance, du mariage, de la mort, la famille se donne en représentation sous des contours différents. La famille, pour l'état civil, se distingue également de celle mise en œuvre par les politiques sociales. Elle est donc un groupe d'appartenance flexible »[531].

André Ruffiot, professeur à l'université Grenoble II, définit la famille comme étant un « groupe d'individus unis par des liens transgénérationnels et interdépendants quant aux éléments fondamentaux de la vie »[532]. Ici, « famille » désigne la succession des individus qui descendent les uns des autres, de génération en génération. Il est synonyme de descendance, de génération, de lignage, de dynastie, de race, de sang. En cela, la famille garantit un sentiment d'appartenance à une lignée, nous situe par rapport à notre ascendance, à nos origines. Ce sentiment est légitimé par le nom patronymique (nom de famille) que nous portons dès la naissance et qui figure dans tous les documents officiels tels qu'acte de

[531]. François de Singly, *Dictionnaire de Scociologie*, Paris, le Robert/Seuil, 1999, p. 219
[532].André Ruffiot, *Dictionnaire de Psychologie*, Quadrige/PUF, 1991, p. 295.

naissance, carte d'identité ou passeport : nous sommes identifiés comme étant le fils ou la fille de quelqu'un, comme membre d'une telle famille.

En psychologie, l'accent est mis sur le rôle formateur de la famille :

> « Institution sociale fondée sur la sexualité et les tendances maternelles et paternelles, dont la forme varie selon les cultures (monogamique, polygamique, polyandrique, etc.). Dans la société occidentale, la famille a pour fonction essentielle d'assurer la sécurité de ses membres ainsi que l'éducation des enfants. Ceux-ci y acquièrent le langage, les coutumes et les traditions de leurs parents. Par le jeu de l'imitation et de l'identification aux parents, ils élaborent leur personnalité, forment leur caractère et passent de l'égoïsme à l'altruisme »[533]

En ce sens, le psychologue et psychanalyste Norbert Sillamy affirme qu'une des fonctions de la famille est d'ordre socioculturel, et « concerne l'acquisition de la langue, justement appelée maternelle, et la transmissions des valeurs du groupe, de ses mœurs, de ses rites, de ses traditions »[534]. La famille participe donc à l'éducation de l'enfant en lui transmettant un capital de valeurs et de connaissances qui lui permettront de vivre en société et de devenir autonome. Celles-ci s'opposent aux signes héréditaires, communs à d'autres membres de la famille (traits de caractère, aptitudes, défectuosités mentales ou physiques, etc.), dans le sens où ils ne sont pas transmis par l'éducation.

Qui plus est, la famille garantit à l'individu un sentiment d'appartenance géographique ou culturelle par le fait d'avoir partagé un lieu commun, « un même toit » pour rappeler l'étymologie du mot « famille » (lieu de naissance, pays d'origine ou de résidence), et des traditions liés à ce lieu (langue, coutumes, etc.). Ainsi, dès la période de l'enfance, la famille participe à la construction de notre identité.

En revanche, la façon dont cela se produit varie selon les individus et leurs expériences personnelles sur le plan affectif. Par exemple, l'adolescent aura tendance en

[533]. Norbert Sillamy, *Dictionnaire de la psychologie*, Paris, Larousse, 1992, p. 105.
[534]. Norbert Sallamy, *Dictionnaire usuel de Psychologie*, Paris, Bordas, 1983, p. 274.

général à forger son identité en s'opposant à ses parents. Le comportement de certains jeunes en difficulté et leur personnalité sont souvent le reflet de problèmes familiaux.

> « La « crise de l'adolescence » traduit ce moment admis par les adultes et commenté par les psychologues, pendant lequel les enfants cherchent à être eux-mêmes, en prenant distance avec leur famille. […] La famille devient un espace de négociations au sein duquel l'individualisation de tous les membres est coordonnée»[535], explique Bernard Müller.

Jean-François Bargues, quant à lui, soutient que :

> « La famille n'est pas toujours un milieu stable et harmonieux. De nombreux évènements tels que la maladie ou la mort, l'émigration, l'éloignement du père pour des raisons professionnelles, le placement des enfants en institution, etc., peuvent la désagréger. Des conflits peuvent aussi s'y faire jour, enserrant ses membres dans un réseau de tensions pénibles qui risquent d'être néfastes » [536]

Nos rapports familiaux au cours de notre jeunesse déterminent divers aspects de notre vie tels que la façon de rentrer en contact avec les autres et d'agir en société. D'une certaine façon, la qualité de ces rapports répercute sur nos relations futures avec notre famille et sur l'image que nous garderons de celle-ci à travers nos souvenirs.

La transmission d'une vocation

Si la famille contribue à la construction de l'identité personnelle chez l'enfant et l'adolescent, la mienne a sans doute agi dans l'édification de ma personnalité artistique, à commencer par le fait que mon entourage familial à d'emblée été favorable à mon épanouissement créatif. Appartenant tous les deux au milieu artistique, mes parents m'ont toujours soutenu dans mes envies et ma curiosité. Mon père est graphiste et guitariste, parmi d'autres activités que je l'ai vu exercer, tandis que ma mère partage sa vie entre sa profession d'avocate et sa vocation de poète. Ma sensibilité artistique a été stimulée dès très tôt par les visites d'expositions dans des galeries et des musées, et par les concerts de guitare classique.

[535]. Bernard Müller, Paris, *Le dictionnaire des Sciences Humaines*, Quadrige/Puf, 2006, p. 445-446.
[536]. Jean-François Bargues, *Dictionnaire Usuel de Psychologie*, Paris, Bordas, 1983, p. 274.

Mes souvenirs d'enfance transportent à l'atelier de mon père occupant l'une des pièces de l'ancienne maison familiale, en plein cœur du quartier populaire de Breña, dans les catalogues et les revues de design importées d'Europe, vers les rouleaux de papier à dessin, les pots de gouaches fines et vers toute sorte d'outils de design encore utilisés quelques années avant l'avènement de l'infographie (lettres offset, mailles sérigraphiques, plumes, etc.), aujourd'hui vestiges du métier de graphiste. Ils m'emmènent aussi aux expositions d'étudiants de la faculté d'Arts de l'université Catholique Pontificale (où mon père enseignait le design graphique et où j'ai moi-même suivi des cours de gravure lors d'une convention en 2006) et aux odeurs d'huile de lin et de térébenthine. Toutes ces expériences ont sans doute nourri mon désir de devenir peintre, ma famille m'ayant transmis l'amour de l'art.

3.2.2. Un souvenir d'enfance

Les six premières années de ma vie, j'ai habité avec mes parents et mes deux sœurs dans une ancienne maison qui avait été dans le passé celle de mes arrière-grands parents paternels. Plusieurs tableaux et affiches réalisés par mon père décoraient les murs du hall d'entrée. Je mesouviens particulièrement de trois de ces tableaux inspirés de célèbres chefs-d'œuvre de l'art italien : *La Joconde* de Léonard de Vinci, *La Création d'Adam* peinte par Michel Ange et la *Descente de croix* du Tintoret (Ill. n° IV-36).

Même si ces œuvres étaient similaires à leurs références dans leur composition, il en ressortait pourtant des différences d'ordres iconique et plastique par rapport aux originaux.
Sur le plan iconique, les personnages des œuvres sources ont été remplacés par d'autres provenant du contexte mondial des années 1970. Ainsi, le premier tableau montre une Joconde métissée, ceci étant souligné par le titre *Chola*[537] Lisa qui se substitue par un jeu de mots à celui de l'œuvre originale, en italien, *Mona Lisa*.
Dans le deuxième, Dieu et Adam sont remplacés respectivement par deux personnages masculins représentant les Etats-Unis et l'Amérique du Sud. Ce qui est représenté ici ce n'est pas le moment de transmission de l'esprit de vie par le « Créateur » comme dans l'œuvre de référence mais l'union des deux continents par le dollar, symbole de l'impérialisme américain.

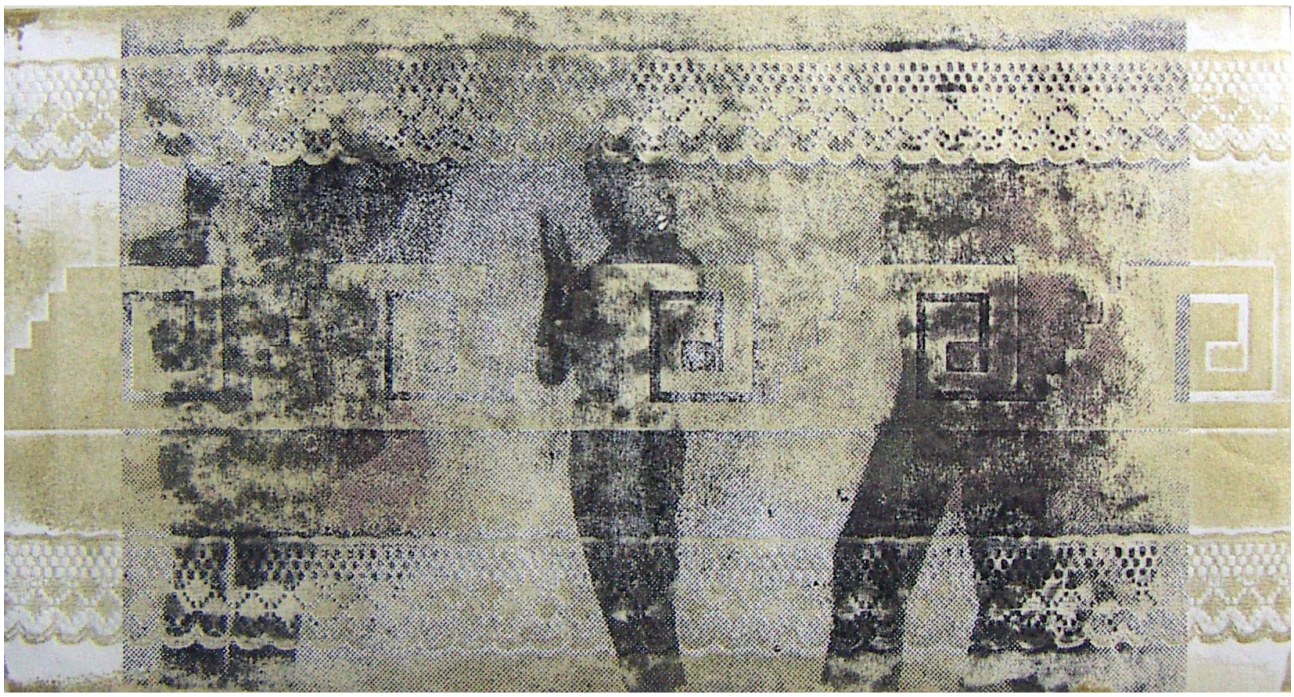
[537]. « Indienne » ou « amérindienne » dans l'espagnol courant parlé au Pérou

Dans le troisième, le personnage du Christ a été remplacé par le celui du Che Guevara, révolutionnaire marxiste ayant participé à la guerilla cubaine qui instaure Fidel Castro au pouvoir de l'île. L'instant précis auquel correspond l'image du Che est celui de l'exposition de son corps aux médias du monde entier après son exécution en Bolivie. Les trois autres personnages qui l'entourent sont un astronaute, la liberté et la justice.
Ainsi, de nouvelles images s'étaient mêlées à d'anciens chefs-d'œuvre qui demeuraient latentes grâce à la conservation de l'attitude des personnages.
Au niveau plastique, la technique utilisée pour ces tableaux est la sérigraphie[538], familière à mon père et liée à son métier de graphiste. Le modelé académique des originaux a été réduit à une interprétation des figures en aplats, plasticité propre à la sérigraphie.

Je ne peux pas dire si ce souvenir d'enfance a influencé en quelque sorte ma pratique plasticienne. En tout cas, il peut être un facteur révélateur car il est la toute première référence visuelle d'un mélange d'images et de citations de chefs-d'œuvre dont j'ai le souvenir.

[538]. Aujourd'hui la connaissance de la sérigraphie n'est plus nécessaire au métier de graphiste ; son procédé technique est couramment remplacé par des techniques numériques, mais ça reste un moyen privilégié par l'édition de multiples, cela par la qualité particulière et la matérialité des aplats.

Ill. n° IV-36. Octavio Santa Cruz, *Version de la Descente de croix du Tintoret*, 1970. Sérigraphie.



Ill. n° IV-37. César-Octavio Santa Cruz, *Repères Identitaires*, 2006. Transfert d'encreet collagraphie[539], 34 x 18 cm.

[539]. Procédé de gravure dans lequel le motif à imprimer est obtenu en collant divers éléments sur la plaque.

3.2.3. Une hérédité artistique : « Por-traits » de famille

Bien que je considère aujourd'hui la famille comme un élément identitaire fort et comme un thème important dans ma pratique, je n'ai pas toujours été conscient de cela ni de la façon dont elle pouvait m'influencer. A vrai dire, je me suis vraiment intéressé au thème de la famille en venant en France, motivé par une quête sur mes origines. A partir de ce moment, j'ai pris conscience d'appartenir à une lignée singulière. Je ne dis pas cela par manque de modestie ou débordement d'affection mais parce que je réalise aujourd'hui – et sur ce point je reste objectif –le fait que la famille Santa Cruz représente « un phénomène culturel remarquable [et unique] au Pérou »[540]. « Remarquable », car leur apport culturel a été déterminant dans la récupération des traditions folkloriques afro-péruviennes, et « unique » car, en tant que fait historique et d'un point de vue qualitatif, il s'agit de quelque chose qui pourrait difficilement se reproduire. Je le dis aussi car je pense sincèrement que cette appartenance a joué un rôle important dans ma vocation artistique, me transmettant en particulier l'intérêt pour la récupération des origines culturelles péruviennes (la récupération de motifs précolombiens dans ma pratique) et le respect à l'égard de la tradition (la tradition picturale occidentale dans mon cas).

Parmi les membres les plus représentatifs de ma famille, Rafael, mon grand oncle, est celui qui a réussi le premier à avoir de la notoriété en tant que toreador. En 1952, il acquiert le grade de matador à Barcelone lors d'une cérémonie appelée dans le milieu de la tauromachie « alternative ». Il s'est produit dans les arènes de nombreux pays tels que le Pérou, la Colombie, le Mexique, l'Espagne, le Portugal, la France et le nord de l'Afrique. Il était connu comme « la Maravilla Negra » (la merveille noire) à cause de la coloration de sa peau et du caractère spectaculaire de ses corridas. Son frère Nicomedes, apprend le métier de forgeron et obtient une reconnaissance dans la profession. En sa qualité de forgeron, il construit puis fait donation des grilles qui feront partie du mausolée du compositeur péruvien Felipe Pinglo, un des plus grands représentants de la musique *criolla* [541]. Or, c'est en tant que poète que Nicomedes deviendra célèbre, faisant ses débuts au théâtre et à la radio à partir de

[540]. *La guitarra en el Peru* [Consulté le 16 juin 2012]. Disponible sur web: http://laguitarraenelperu.blogspot.com/2011/10/mi-vida-con-los-santa-cruz-1.html
[541]. Genre musical de la côte péruvienne.

la fin des années 1950. Dans la « quête de son destin »[542], il quitte son atelier de forge pour parcourir le Pérou et d'autres pays de l'Amérique Latine en récitant ses dizains[543]. Il est le premier poète péruvien à aborder la négritude, notamment d'un point de vue social, et à souligner l'apport incontestable de l'ascendance dans l'histoire du Pérou. En ce sens, il est considéré comme le référent littéraire le plus important de la communauté noire péruvienne. Son poème *Ritmos negros del Peru* (*Rythmes noirs du Pérou*, 1957) retrace l'histoire des afro-descendants au Pérou, liée à l'esclavage et revendique la survivance de leur culture. En 1959, il fonde l'ensemble *Cumanana* avec sa sœur Victoria, un projet théâtral, musical, de danse et de poésie qui visait l'étude et la récréation du folklore afro-péruvien. L'action conjointe de Nicomedes et de Victoria a été décisive car « pour la première fois dans l'histoire, des artistes afro-péruviens créaient et dirigeaient un projet culturel pour revendiquer la présence et l'apport africain au Pérou »[544]. En 1961, le groupe se dissout, deux ans à peine après sa création. Nicomedes s'intéresse aux musiques traditionnelles populaires, se produit sur scène avec des musiciens et s'oriente progressivement vers la recherche théorique sur les manifestations folkloriques de son pays. Son disque *Socabon* (1975) recueille les traditions musicales de la côte du Pérou et celles d'origine africaine et renseigne sur la façon correcte d'interpréter ces musiques face à l'exploitation commerciale de ces dernières. Reconnaissance de son apport, le 4 juin – date de son anniversaire – est devenu le jour de la Culture Afro-péruvienne. Victoria, quant à elle s'implique dans la création de mises en scènes et de chorégraphies bien qu'elle ait par ailleurs composé aussi des mélodies et des poèmes. En 1961, elle part en Europe faire des études de théâtre et de chorégraphie, bénéficiant d'une bourse du Théâtre des Nations à Paris. Lors de son retour en 1966, elle fonde l'ensemble *Teatro y danzas negros del Peru* (Théâtre et danses noires du Pérou), enrichie par l'expérience européenne, s'investissant dans la restitution et la mise en scène de danses oubliées ou disparues telles que la *zamacueca*, l'*alcatraz*, le *zamba-lando* appelé aussi *lando*. En 1973, elle est désignée par l'Institut National de la Culture (INC) pour fonder et diriger l'Ensemble National de Folklore dont la fonction est de récupérer, préserver et

[542]. *Nicomedes Santa Cruz, poeta, periodista y folkloriste peruano* [Consulté le 16 juin 2012]. Disponible sur web:
http://www.nicomedessantacruz.com/frances/cronologie.htm
Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.
[543]. Pièces de poésie et des stances ou strophes composées de dix vers.
[544]. Marcela Cornejo «Ritmos negros del Peru...reseña», *Cañete, arte y folklore negro*, mardi, 11 mai 2010 [Consulté le 13 juin 2012]. Disponible sur web:
http://caneteartenegro.blogspot.com/2010/05/ritmos-negros-del-peru-resena.html.
Traduit de l'espagnol par César-Octavio Santa Cruz Bustamante.

diffuser les danses et les musiques traditionnelles locales. Avec cet ensemble, elle participe à de nombreuses tournées internationales (Chili, Equateur, Colombie, Venezuela, Brésil, Panama, Mexique, Le Savador, Nicaragua, Etats-Unis, Canada, France, Belgique, Suisse, Russie) jusqu'à sa dissolution en 1982. Depuis lors, elle habite aux Etats-Unis où elle a exercé comme professeur de théâtre à l'université de Carnegie Mellon en Pittsburgh-Pennsylvanie jusqu'en décembre 1999. Son plus grand apport demeure sans doute d'avoir restauré avec fidélité et rigueur des musiques et danses ancestrales, dépourvues de cet exotisme à des fins d'exploitation commercial mis en avant par d'autres groupes ; elle a instauré discipline et professionnalisme scénique dans les formations qu'elle a dirigées. En ce sens, toute manifestation culturelle afro-péruvienne résulte direct ou indirectement de son influence.

D'après les faits rapportés, il ne serait pas faux ni exagéré de dire que la veine artistique est un trait héréditaire dans ma famille. La sensibilité artistique est, en ce sens, une affaire de famille, un signe d'appartenance à celle-ci. La présence de portraits de ses membres parmi mes travaux souligne ce sentiment d'appartenance.
Dans une gravure de 2006, *Repères identitaires* (Ill. n° IV-37), les trois membres de ma famille mentionnés ci-dessus sont représentés de manière diffuse sur une frise précolombienne. L'identité familiale se superpose ainsi à une identité culturelle forte.

3.2.4. Une identité afro-péruvienne ?

L'appartenance à une famille dont le côté paternel se compose d'afro-descendants et a été marqué par la recherche de leurs origines noires m'a stimulé quant à aborder le thème de l'identité afro-péruvienne. Dans des travaux récents, je développe le problème des afro-péruviens d'un point de vue social, comme appartenant à une minorité ethnique culturellement reconnue, grâce à ses traditions folkloriques, mais socialement discriminée au sein d'une société qui, paradoxalement, se vante d'être de « tous sangs mêlés »[545]. Ce thème est notamment mis en scène, par exemple, dans une gravure que j'ai réalisée en 2011, intitulée *Ritmos de la esclavitud*[546](Rythmes de l'esclavage, Ill. n° IV-40).

[545]. En référence au titre du roman de l'écrivain péruvien indigéniste José Maria Arguedas, *Todas las sangres* (*Tous sangs mêlés*) (Editorial Losada, Buenos Aires, 1964.)
[546]. En référence aux premiers mots du poème de Nicomedes Santa Cruz, *Ritmos negros del Peru* (1957).

L'œuvre est composée par deux panneaux d'égales dimensions.

Le panneau de gauche montre, au fond, une frise précolombienne de motifs incas et une grande chaîne dans les parties supérieure et inférieure. Au premier plan, se tiennent quatre personnages féminins réalisés à partir de la répétition de deux de ces personnages. L'un de ceux-ci est une danseuse afro-péruvienne, l'autre, une femme des Andes inspirée d'une des *Glaneuses* (1857) du peintre français Jean-François Millet. Leur attitude dénote le travail agricole. Le tableau de Millet, en particulier, met en scène trois femmes parmi les plus pauvres de la campagne française, contraintes de glaner des épis de blés pour manger, et illustre ainsi misère de la population rurale à l'origine d'un fort exode rural à partir du Second Empire.

Le panneau de droite possède un fond similaire à celui de gauche ; seule différence : la chaîne de la partie supérieure est cassée par endroits. Au premier plan, se tiennent quatre personnages réalisés à partir de la répétition de deux d'entre eux tel que dans le panneau de gauche. Cette fois il s'agit d'un *cajoneador* (percussionniste qui joue le cajon) afro-péruvien et d'un musicien andin. Tous les deux montrent des chaines cassées par endroits attachées à leurs mains et à leurs pieds.

L'œuvre peut s'expliquer ainsi :

Au Pérou, les Indiens et les descendants africains ont un destin similaire. Pendant la période coloniale, asservis par les colons et des *criollos*, ils ont été forcés à travailler la terre dans les haciendas. Avec l'Indépendance obtenue en 1821, ils ont détruit les chaînes de l'esclavage et atteint une certaine reconnaissance grâce à la récupération du folklore andin et d'origine africaine. Cependant, ces chaînes n'ont pas totalement disparu, car la discrimination sociale et raciale subsiste dans la société péruvienne. L'œuvre contient de nombreux éléments qui se répètent de façon presque rythmique (le motif inca, les personnages et les chaînes) comme s'il s'agissait d'une partition musicale. Ces répétitions nous signalent que l'histoire se reproduit : les chaînes sont toujours là et resteront visibles jusqu'à ce qu'une plus grande reconnaissance sociale soit accordée aux Indiens et aux descendants africains, non seulement en raison de leurs apports culturels mais aussi en tant qu'êtres humains à par entière et à l'égal des autres. L'œuvre distille une pointe d'ironie en transformant la glaneuse de la campagne française de Millet, qui était lui-même issu d'une famille très modeste de paysans, en une paysanne andine, portant un chapeau typique des Andes.

Ill. n° IV-38.*Oncle Nico*, 2007. Linogravure et collagraphie, 23,5 x 18 cm.

Ill. n° IV-39. *Matador*, 2009. Linogravure et transfert d'encre, 24 x 18 cm.

Ill. n° IV-40. *Ritmos de la esclavitud*, 2011.
Linogravure, transfert d'encre et peinture en spray, deux panneaux de 25 x 29 cm.

4 De la récupération du passé précolombien à celui du passé pictural

Comme je l'ai expliqué précédemment, la découverte des œuvres du collectif péruvien *A imagen & semejanza* a eu un effet détonateur sur ma pratique car j'ai pu y trouver des nouvelles formes d'association de l'art précolombien et européen et intégrer la notion de citation à ma pratique. Cette notion sommeillait en moi au travers du souvenir d'enfance évoqué plus haut. Cependant, deux expériences m'ont incité plus particulièrement à approfondir mes recherches théoriques et pratiques sur cette notion.

Une de ces expériences est la visite de la rétrospective d'Herman Braun-Vega réalisée en 2007 à Bordeaux dans le cadre du cinquantième anniversaire du jumelage des villes de Bordeaux et de Lima. Deux aspects de l'œuvre du peintre péruvien ont retenu mon attention. Le premier aspect est la fidélité avec laquelle il reprend chaque élément des œuvres qu'il cite. En regardant ses toiles, nous avons la sensation de revisiter chacun des artistes cités. Il en résulte une association d'images et de styles complètement différents. L'effet obtenu est similaire à celui du collage : c'est comme si le peintre avait découpé des morceaux de différentes œuvres et les avait collés sur un même support. Le deuxième aspect est que, paradoxalement, les œuvres de Braun-Vega se caractérisent aussi par une homogénéité interne : grâce à un travail subtil d'harmonisation des langages plastiques, des couleurs et de la lumière, le peintre parvient à l'unité à l'intérieur de ses compositions, créant des scènes disparates mais crédibles car plastiquement cohérentes. En ce sens, elles rappellent certains collages des Surréalistes dans la mesure où ces derniers avaient pour principe d'établir une continuité entre les éléments empruntés afin de rendre l'image composée crédible ou plausible. Liés à la diffusion grandissante des images au début du XX^{ème} siècle, par l'intermédiaire de revues, gravures, catalogues, estampes, etc., les premiers collages de Max Ernst révèlent l'intention de l'artiste de camoufler l'opération du collage (traces de colle et sutures) et de gommer l'intervention de la main (découpage). Ernst mena à tel point l'homogénéisation de ces images qu'il préférât aux collages de fragments originaux les reproductions photographiques noir et blanc et les clichés typographiques de façon à supprimer les différences de couleur et de relief.

L'autre expérience remonte à 2006, lors du voyage de trois mois que j'ai réalisé au Pérou dans le cadre d'une convention entre l'université Bordeaux 3 et l'Université Catholique

Pontificale du Pérou. Ce fut, à cette occasion, la contemplation et l'étude d'une œuvre de Marcel Velaochaga inspirée dans les *Funérailles d'Atahualpa* (1864-1867, Ill. n° IV-24) du peintre académique Luis Montero, conservée au Musée d'Art de Lima. Dans celle-ci, des soldats espagnols empêchent un groupe d'Indiennes de s'approcher du lit où repose le corps du défunt Inca qui est entouré par des membres de l'Eglise ainsi que de quelques personnages hispaniques.
Au premier abord, j'ai été frappé par les dimensions monumentales de l'œuvre de Velaochaga (300 x 450 cm), mais essentiellement par tout ce qui faisait que les deux œuvres – l'original et la reprise – étaient aussi ressemblantes que différentes.

Pour commencer, il est possible de remarquer un certain mimétisme entre ces deux œuvres à cause de leurs emplacements parfaitement symétriques par rapport au hall d'entrée du musée. Deux escaliers situés des deux côtés de ce hall donnent accès au deuxième étage où sont exposées la plupart des œuvres. Dans le mur de chaque palier est accroché un des tableaux, de telle sorte qu'ils sont tous les deux à la même hauteur, l'un en face de l'autre. S'ajoutent l'utilisation d'un format également monumental dans les deux cas (les dimensions de l'œuvre de Montero sont 420 x 600 cm), ainsi que des fortes ressemblances au niveau de la scène représentée et de la disposition des personnages. Tout ceci donne la sensation d'un effet de miroir.

Bien que l'interprétation de Velaochaga reprenne la composition rigoureuse de l'original, les différences entre les deux versions sont nombreuses. Ainsi, seuls quelques personnages de l'œuvre-source, dont l'Inca Atahualpa, les conquistadors Francisco Pizarro et Diego de Almagro et une des Indiennes, ont été conservés. Les autres personnages proviennent d'images photographiques des faits divers de la presse péruvienne et internationale des années 1980 et 1990, de l'imaginaire précolombien et de l'histoire de l'art universelle. En tant que recours iconiques, les citations prennent une place considérable dans cette œuvre en partant du fait que celle-ci est en soi une citation dominante de l'œuvre de Montero. L'œuvre conprends des citations des *Ménines* (1656) de Velazquez, de la *Leçon d'anatomie du docteur Tulp* (1632) de Rembrandt, de *La tranchée* (1923-1924) du muraliste mexicain José Clemente Orozco et de *I…I'm sorry* (1965-66) de Roy Lichtenstein.

D'un point de vue plastique, l'œuvre de Velaochaga surprend par son côté kitsch souligné par l'utilisation de couleurs criardes, en contradiction avec la sobriété de la composition classique dont elle s'inspire, et par l'absence totale de modelé. En effet, le volume n'est pas suggéré ici par le travail modulé et subtil du clair-obscur au bénéfice d'une illusion du relief comme dans l'œuvre académique de Montero, mais par la juxtaposition des plages de couleurs. Ce dernier aspect – la résolution des formes par la technique de l'aplat de couleur – est en réalité un procédé emprunté à la sérigraphie et aux logiciels de retouche numérique imitant de nos jours cet effet tels que Photoshop. L'aspect visuel de l'œuvre relève ainsi d'une esthétique affichiste sérigraphique. La technique de l'aplat a été auparavant très pratiquée par Andy Warhol dans les années 1960 et par les peintres de la Nouvelle Figuration, mouvement apparu principalement en France au cours des années 1970 en opposition à l'abstraction et au Nouveau Réalisme, tels que Gérard Fromanger et l'italien Valerio Adami. La célèbre citation du peintre Maurice Denis, fondateur des Nabis dont les œuvres se caractérisent par l'utilisation de grands aplats de couleurs sorties directement du tube sans mélange et du cerne, constitue un support théorique de cette technique : « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote est essentiellement une surface plane recouverte de couleur en un certain ordre assemblée. »[547]

Les recherches théoriques effectuées sur l'œuvre de Velaochaga m'ont permis de découvrir d'autres références artistiques. A travers sa pratique, le peintre entretient un lien étroit avec *Equipo Crónica*, collectif espagnol originaire de Valence qui reprenait, à partir des années soixante-dix, les grands classiques de la peinture espagnole et européenne en leur conférant un sens subversif au regard du contexte politique de l'époque qui était celui du franquisme. L'aspect esthétique de leurs œuvres se caractérise par le mélange d'images provenant de différentes sources iconographiques (chefs d'œuvres anciens et contemporains, images médiatiques, etc.).

[547]. Maurice Denis, *Art et Critique*, 30 août 1890.

Ill. n° IV-41. Marcel Velaochaga, *Los Funerales de Atahualpa (cover)*(*Les funérailles d'Atahualpa (reprise)*), 2005. Acrylique sur toile, 300 x 450cm. Musée d'Art, Lima.[548]

[548]. *Inkarri, vestigio barroco*, *op. cit.*

Dans le cas de Velaochaga, le point de départ repose sur des chefs d'œuvres à sujets historiques (scènes de genre, portraits, etc.), qu'il s'approprie en les confrontant à ses propres icônes visuelles et en leur attribuant, à l'instar du collectif valencien, un contenu politique. Dans l'œuvre commentée, l'artiste s'est emparé de l'œuvre de Montero et modifié son sens. Si l'œuvre-source décrit la cruauté infligée aux indigènes pendant la Conquête de l'Amérique du Sud, celle de Velaochaga dénonce le génocide d'innocents au cours de l'insurrection terroriste des années 1970 et 80 au Pérou, sévèrement réprimée par les forces armées.

Sur le plan plastique, la résolution de formes en aplats de couleurs a été employée avec antériorité dans les œuvres du collectif tout comme dans celles des artistes pop américains. *Equipo Crónica* a recours également à la répétition indéfinie d'une même icône, procédé exploité par Andy Warhol dans ses sérigraphies. *Dans America, America !* (1965), le visage de Mickey Mouse, emblème de la bonne humeur et de la joie, est choisi par le collectif comme symbole de la société de consommation américaine et reproduit en série. Sous l'empreinte de ces artistes, l'utilisation d'aplats et la répétition d'un même motif sont devenus aujourd'hui des éléments omniprésents sinon récurrents dans mon travail plastique. En même temps, l'utilisation de ces procédés est également partie d'un choix esthétique en relation avec mon initiation à la sérigraphie[549] en 2006, technique d'imprimerie et procédé de gravure popularisée aux Etats-Unis par Warhol permettant la reproduction en série d'un même motif et consistant dans la disposition et superposition de couleurs en aplats. En effet, un certain nombre de techniques que j'utilise relève de procédés similaires à celui de la gravure. La sérigraphie comme la gravure appartiennent en effet à la catégorie générique des estampes qui suppose des images tirées à de multiples exemplaires à partir d'une matrice. L'image obtenue est dénommé avec le substantif de « multiple » : une sérigraphie, une gravure, est un multiple ou une image multiple.

[549]. Une partie, sera spécialement consacrée à la description de ce procédé.

5 Techniques liées directement ou indirectement à la gravure

5.1. Linogravure

La linogravure (« lino » en abréviation) est un procédé de gravure dérivé de la xylographie (gravure sur bois) et qui utilise le linoleum[550] comme matrice. Elle utilise en ce sens le même principe technique que la xylographie : la taille d'épargne. Il s'agit d'enlever de la plaque ce qui apparaîtra en réserve dans le résultat final. L'encre est appliquée sur les parties non retirées donc en relief. Le papier pressé sur la plaque conserve l'empreinte de l'encre. Elle se différencie donc de la gravure sur métal dans laquelle l'encre est déposée dans les creux de la plaque métallique. Ce procédé est dénommé taille douce. Elle se différencie aussi d'autres procédés tels que la lithographie (gravure sur pierre calcaire) et la sérigraphie dans la mesure où dans ceux-ci il n'y a pas de taille ou gravure au sens habituel du terme et, si nous les retrouvons classés avec la gravure, c'est en tant que procédés d'impression. Dans le cas du premier, le motif est traité à plat, tandis que dans le cas du deuxième, le motif est transféré par clichage[551] d'un écran textile. Aujourd'hui, il est courant de parler de procédés de l'estampe, terme qui les inclut tous (*cf.* gravure). Par le biais de la linogravure, nous pouvons obtenir des aplats similaires à ceux obtenus avec la sérigraphie.

5.2. Transfert d'encre

Le transfert est une technique qui consiste à faire passer l'encre d'une photocopie noir et blanc sur un support par l'intermédiaire d'un solvant dérivé du trichloroéthane (appelé également *thinner* dans certains pays), produit interdit aujourd'hui en France à cause de sa nocivité, qui se trouve couramment sur le marché sous le nom de *diluant*. Ce dernier est appliqué au verso de la photocopie à l'aide de coton ou d'un vieux chiffon et pressé contre le support afin de transférer sur ce dernier les surfaces noires de la photocopie. Cette technique s'assimile aux procédés de gravure, sauf à la sérigraphie, où le motif est transféré par décalque. Son succès dépend de la qualité de la photocopie – il est nécessaire qu'elle soit bien contrastée – ainsi que du type de support utilisé. Si le trichloréthane permettait un transfert

[550]. Matériel utilisé à l'origine pour recouvrir les sols.
[551]. Fabrication d'un cliché.

d'encre sur divers types de support (sur du papier, du plâtre, de la céramique, du tissu, etc.), le diluant, moins puissant, ne permet que des transferts sur des papiers lisses. Les papiers à grains sont à éviter car ils ne permettent d'obtenir que des transferts discontinus. La quantité de solvant à utiliser varie selon les caractéristiques du support : moins celui-ci est absorbant, moindre est la quantité de solvant à utiliser. Par exemple, sur du papier bristol, la dose de diluant sera faible.

5.3. Retranscription et projection d'images

La reproduction d'images et de dessins sur une toile peuvent poser, selon l'effet recherché, le problème de la fidélité des proportions. Celui-ci est résolu par l'utilisation de deux techniques.

La première, utilisée lorsque l'intention est de reproduire l'image de référence en gardant ses réelles dimensions, consiste à faire une photocopie de cette image et à couvrir le verso à l'aide d'un fusain ou d'une craie noire, et à l'estomper par la suite. La photocopie est ensuite posée sur le support, le côté noircit vers celui-ci, et fixé avec du ruban adhésif. Le motif est retranscrit en appuyant sur les contours et les traits principaux à l'aide d'un crayon. Dans ce cas, le dessin est aussi transféré sur le support par décalque. Le procédé est quasiment identique à celui-ci du papier carbone, sauf que plus long mais aussi moins coûteux.

La deuxième technique, utilisée pour l'agrandissement d'images sur un grand format, consiste à décalquer les contours et principaux traits du motif sur un film transparent et à le projeter sur le support grâce à un rétroprojecteur. Le dessin est ensuite reporté sur le support à l'aide d'un crayon à même la projection sur le support.

CONCLUSION GENERALE

A titre de conclusion, nous pouvons évoquer les idées principales émanant de cette thèse. Depuis plusieurs siècles, la référence à un art étranger, américain ou européen, est omniprésente dans l'art latino-américain. Ne se contentant pas d'imiter, les œuvres créées se sont démarquées de leurs sources par l'ajout d'éléments iconiques en relation à la culture locale. Nous pouvons donc affirmer que la référence à un art officiel a été un vecteur de métissage culturel en Amérique Latine et un élément fondamental dans la définition d'un art latino-américain.

Ainsi, au cours de la Période Coloniale, les œuvres européennes, peintures, gravures et estampes, qui ont servi de modèles iconiques et thématiques à des fins de reproductions sont devenus par la suite également les matrices d'un mélange entre les images et thèmes issus de la peinture chrétienne occidentale et les éléments iconiques associés à la mythologie indigène. Ceci est vérifié dans les deux œuvres que nous avons analysées dans la partie consacrée à la référence européenne dans la peinture coloniale latino-américaine. La *Virgen del Cerro* reprend la composition utilisée dans les différentes représentations du *couronnement de la vierge* et de la *vierge de la Miséricorde* et amalgame la Vierge Marie avec le *cerro* ou montagne de Potosi ou avec la *Pachamama*, mère-terre dans la mythologie inca. *La Cène* de Marcos Zapata reprend la représentation classique du sujet mais rajoute un « cuy » ou cochon d'Inde rôti et des fruits et légumes amérindiens parmi les aliments du repas qui a fondé l'Eucharistie.

Plus tard, dans notre époque, nous pouvons retrouver ce même type de métissage entre la tradition picturale européenne et ce qui peut être considéré comme typiquement latino-américain ou péruvien dans l'œuvre d'Herman Braun-Vega. Dans le cas de cet artiste, l'emprunt à l'art européen se fait par le biais de citations. Si son travail témoigne de fidélité dans la reproduction des extraits cités, voir allégeance à ses pères – Velazquez, Goya, Picasso –, fruit d'une technique épurée et des qualités de dessinateur de l'artiste, il est toutefois loin de la copie ou de l'assemblage de copies propre au « copier-coller » informatique ou au puzzle, car Braun-Vega transforme légèrement ces images, retouchant la posture des personnages, la couleur ou la lumière, dans le but de les insérer dans une nouvelle scène et de rendre celle-ci vraisemblable aux yeux du spectateur. Cela relève du collage en tant que

procédé de composition, car l'élément, prélevé de sa source, est réinséré dans un nouveau contexte visuel pour se juxtaposer à d'autres images. Quant au peintre colombien Fernando Botero, il tient de l'art européen la maîtrise de la technique picturale traditionnelle qu'il perfectionne au cours de ses séjours à Madrid et puis en Italie, par le contact privilégié avec les chefs-d'œuvre originaux des grands maîtres dans les musées. Or, contrairement au Péruvien, lorsque Botero cite les œuvres des maîtres, par exemple *La Joconde* ou *les Epoux Arnolfini*, ce n'est par pour les restituer avec fidélité mais pour leur imputer son style, les déformer en les grossissant, leur appliquer le coloris latino-américain, donnant à ses personnages l'apparence de ballons de baudruche. Sous son écriture plastique, par exemple, les militaires de *Portrait officiel de la junte militaire* (1971) ressemblent à des pneumatiques pleins d'air donc vides. Son travail relève ainsi de l'appropriation mais aussi de la parodie.

Dans les années soixante, le Pop art et la reproductibilité mécanique qu'il introduit dans l'art, stimulent l'utilisation de reproductions photographiques d'œuvres d'art dans la peinture. Si Warhol et Rauschenberg utilisent les procédés photographiques de sérigraphie pour importer ces images sur la toile, Lichtenstein imite, par la peinture, les effets de la reproduction mécanique, ce qui relève donc d'une esthétique sérigraphique. Le Pop art et l'esthétique qui en découle ont une influence internationale considérable. Dès la fin de cette décennie, les arts plastiques péruviens rentrent dans une étape de redéfinition de leurs caractéristiques. Précurseur du Pop art péruvien, Jesus Ruiz Durand utilise des aplats de couleurs vifs, la trame de points benday de Lichtentein, ainsi que les bulles de bande dessinée pour revendiquer l'image de l'Indien dans les affiches de la Réforme Agraire. Il prépare ainsi le terrain pour des artistes dont la démarche recèle, au cours des dernières décennies, l'association de l'esthétique pop avec les éléments extraits de l'imaginaire populaire péruvien. Installation gigantesque, *Sarita* (1980) d'E.P.S. Huayco projette, sur une surface de neuf mètres sur onze dans laquelle ont été disposés plus de dix mille boîtes de lait concentré de marque Gloria usées, le portrait peint de Sara Colonia, jeune provinciale dont la capacité supposée d'accomplir des miracles en a fait un objet de dévotion populaire. L'installation met en relation, par ce biais, une icône populaire avec un produit de consommation. L'œuvre *Pop* (2011) de Marcel Velaochaga est en quelque sorte une tautologie ou une mise en abyme du Pop art, multipliant les allusions au mouvement : les *brushtokes* et les points *benday* à la façon de Lichtenstein, l'application d'aplats colorés. Ces éléments plastiques et iconiques se juxtaposent aux bustes de trois femmes, Helena Iparraguirre, Angélica Salas de la Cruz et Martha Huatay Ruiz, leaders du

Sentier Lumineux, arrêtées et jugées entre 1992 et 1993. Andy Warhol, figure emblématique du pop américain, apparaît entouré de ces trois femmes, à la place d'Abimael Guzman, chef intellectuel de l'organisation terroriste. *Résurrection de Tupac*-Amaru (2004) regroupe, autour de la figure de la Vierge Marie, extraite d'une peinture coloniale anonyme, l'image du rebelle Tupac-Amaru 2nd, des femmes pleurantes extraites de *Nueva Crónica y buen gobierno*[552], chronique de Guaman Poma de Ayala, et les acteurs de la lutte qui opposa l'Etat péruvien et les militants terroristes au cours des années 1980. L'ensemble est unifié par les aplats de couleurs caractéristiques de l'esthétique pop. C'est cette association entre l'aspect plastique du Pop art et l'aspect iconique en relation à la culture populaire péruvienne qui apporte un renouveau à la peinture contemporaine péruvienne. Or, ces démarches soulèvent une question : l'application uniforme d'aplats de couleurs suffit-elle à relier les diverses emprunts à l'histoire de l'art avec les éléments de la culture populaire ?

Dans une conférence donnée en Espagne autour du thème de la citation, dans le cadre d'un échange pédagogique entre les universités de Bordeaux 3 et de Bilbao, Bernard Lafargue propose une approche esthétique sur la citation postmoderne. Selon lui, la spécificité de la citation serait de produire une « collusion précaire et instable de fragments disparates »[553] qui « loin de faire scandale, rassure par son éclectisme mou le galeriste, le critique et le public… »[554]. « On trouverait facilement en France, en Espagne, en Allemagne et aux Etats-Unis ces mêmes patchworks douteux qui passent pour des œuvres d'art parce qu'ils mélangent des fragments de bandes dessinées, des images publicitaires ou de feuilletons-télé et des images de Vermeer, Vélasquez ou Ingres »[555]. Dans ces propos, plusieurs adjectifs soulignent l'examen défavorable : « précaire » (éphémère, fugace, ce d'ont l'avenir, la durée, ne sont pas assurés), « instable » (qui n'est pas fixe, permanent), « mou » (qui manque de vigueur, de vitalité), « douteux » (dont la valeur est contestable) et « disparate » (dont la diversité crée un manque d'harmonie). A partir de ces réflexions, nous pouvons formuler ceci : dans les dernières décennies, ont proliféré des œuvres qui mélangent diverses sources tels que citations de grands maîtres et images médiatiques. Celles-ci sont ouvertes à plusieurs tendances et à des goûts très divers (*cf.* « éclectique ») et donc complaisent à un large public

[552]. Felipe Guaman Poma de Ayala, *Nueva cronica y buen gobierno* (tomo B), Madrid, Edition de John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge L.Urieste. Edition actuelle : Historia 16, 1987.
[553]. Bernard Lafargue, « La citation entre perfusion, perdition et perversion dans le postmodernisme (de David Salle et de la Trans-Avant-garde italienne) », *La citacion, Bilbao-Bordeaux, Intercambio Pedagogico, du 21 avril au 9 mai 1993*, Salle d'Expositions ARABA, Centre Commercial DENDARABA, Vitoria-Gasteiz, Espagne, p. 3.
[554]. *Ibid*.
[555]. *Ibid*.

mais manquent d'harmonie et de vigueur quant à leur plasticité. Bien qu'elles puissent bénéficier d'un succès (économique) immédiat, auprès des galeristes, elles serraient condamnées inévitablement à une reconnaissance éphémère car leur valeur artistique est contestable. Or, évaluer objectivement la valeur artistique d'une œuvre s'avère une tâche laborieuse lorsque la subjectivité devient un critère essentiel du jugement.

Nous ne jugerons donc pas la valeur artistique de l'œuvre de Velaochaga et de celles de certaines propositions artistiques péruviennes des dernières décennies selon des critères de jugement de goût, mais en termes d'originalité et d'authenticité. C'est dire que leur particularité consiste en reprendre les caractéristiques formelles et plastiques du Pop art pour représenter les symboles et les personnages de la culture péruvienne, forgeant ainsi un style de peinture identifiable et reconnaissable. Dans cette perspective, une œuvre de Velaochaga telle que *Les touristes* (2007), mettant en avant les personnages des *Simpsons* maintes fois cités, ou celles du peintre Jorge Miyagui qui, au début des années 2010, peint sur toile des personnages de mangas japonais sont moins révélatrices d'une identité picturale péruvienne. Si en musique, il existe des genres péruviens comme le *valse criollo* ou valse créole qui résulte de l'adaptation de la valse viennoise et de la zarzuela avec des instruments propre à la musique péruvienne – guitare et cajón[556] –, le *lando* et le *festejo* créés par les descendant des esclaves noirs au Pérou, et des propositions contemporaines qui fusionnent le folklore péruvien avec le rock et le jazz, il est probable que de l'association du pop art américain avec des citations de l'histoire de l'art universel et des éléments de la culture populaire péruvienne naisse un style de peinture péruvienne.

[556]. Percussion en bois de forme parallélépipédique comportant un orifice facilitant la résonance.

BIBLIOGRAPHIE

Usuels :

-*Le petit Robert 1, dictionnaire de la langue française*, Dictionnaire Le Robert – VUEF, 2003 pour la présente édition, mise à jour et argumenté.

-*Dictionnaire de la langue française au XVI^{ème} siècle*, Didier, Paris, 1861.

-Trésors de la langue française de 1789 à 1960, Editions du CNRS, 1988.

-*Dictionnaire étymologique du français Le Robert*, Dictionnaire Le Robert/Vuef 2002 pour la présente édition, 739 p.

-*Dictionnaire de l'image*, Vuibert, Paris, 2006, 398 p.

-*Dictionnaire de la peinture, la peinture occidentale du Moyen Age à nos jours*, Librairie Larousse, Paris, 1987, 991 p.

-AKOUN André, ANSART Pierre, *Dictionnaire de la Sociologie*, Dictionnaires Le Robert/Seuil, Paris, 1999, 587 p.

-BARNARD Michel, *Dictionnaire des termes typographiques et de design*, Tec & Doc – Lavoisier, Paris, 1992, 182 p.

-BEGUIN André, *Dictionnaire technique de l'estampe*, André Béguin, Paris, 1998, 340 p.

-BEGUIN André, *Dictionnaire technique de la peinture*, André Béguin, Paris, 1981, 1368 p.

-BLOCH WALTHER VON WARTBURG Oscar (Sous la direction de), *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Quadrige/Puf, Paris, 2004, 682 p.

-BOSSEUR Jean-Yves, *Vocabulaire des arts plastiques du XX^{ème} siècle*, Minerve, 1998, 236 p.

-DORON Roland, PAROT Françoise, *Dictionnaire de Psychologie*, Quadrige/PUF, 1991, 761 p.

-FAUDOUAS Jean-Claude, *Dictionnaire technique du papier et des encres*, Eyrolles, Paris, 1991, 117 p.

-MESURE Sylvie, SAVIDAN Patrick, *Le dictionnaire des Sciences Humaines*, Quadrige/Puf, Paris, 2006, 1277 p.

-SAMSON Marie, *Dictionnaire usuel des arts plastiques*, ViaMedias Editions, 2004, 236 p.

-SILLAMY Norbert, *Dictionnaire de la psychologie*, Larousse, Paris, 1991, 273 p.

-SILLAMY Norbert, *Dictionnaire usuel de Psychologie*, Bordas, Paris, 1983, 767 p.

-SOURIAU Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, Paris, 2010, 1493 p.

-*La Bible*, Société Biblique de Genève, Genève, 2007.

Ouvrages d'auteurs :

En français :

-ARASSE Daniel, *Histoire de peintures*, Editions Denoël, Paris, 2004, 222 p.

-ARASSE Daniel, *On n'y voit rien, descriptions*, Editions Denoël, Paris, 2000, 167 p.

-BAYON Damian et Roberto Pontual, *La peinture de l'Amérique Latine au XX^{ème} siècle, identité et modernité*, Editions Mengès, Paris, 1990, 224 p.

-BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications*, Editions du Seuil, Paris, 1964, p. 40-51.

-BARTHES Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Editions de l'Etoile, Gallimard, le Seuil, Paris, 1980, 192 p.

-BAUDRY Patrick, *Violences invisibles : corps, monde urbain, singularité*, Editions du Passant, Bordeaux, 2004, 201 p.

-BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, version de 1939*, Editions Gallimard, Paris, 2008, 162 p.

-BERTHET Dominique, *Vers une esthétique du métissage [Textes issus du cinquième colloque du Centre d'études et de recherches en esthétique et arts plastiques (IUFM de Fort-de-France), décembre 1999]*, Paris, l'Harmattan, 2002, 193 p.

-BIRKNER H., *La sérigraphie sur papier et sur étoffe*, Dessain et Tolra, Paris, 1977, 63 p.

-BONAFOUX Pascal, *Botero*, Editions Cercle d'Art, Paris, 1996, 64 p.

-BOTERO Fernando, *Botero s'explique; entretien avec Hector Loaiza en 1983*, Editions La Résonance, Pau, 1997, 119 p.

-BOURDON David, *Andy Warhol*, Flammarion, Paris, 1989, 431 p.

-BROWN Jonathan, *Images et idées dans la peinture espagnole du XVII^{ème} siècle*, Gérard Montfort éditeur, Paris, 1993, 226 p.

-CASTRIA Francesca, ZUFFI Steffano, *La peinture baroque*, Editions Gallimard, Paris, 1999. 397 p.

-CHALUMEAU Jean-Luc, *Histoire critique de l'art contemporain*, Klincksieck, Paris, 1994, 163 p.

-CHASTEL André, *Histoire du retable italien, des origines à 1500*, Editions Liana Levi, Paris, 2005, 126 p.

-CHIAPPINI Rudy, JONG Erica, *Botero, Œuvres 1994-2007*, Skira, Milan, 2007, 195 p.

-DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Editions du Seuil, Paris, 1977, 247 p.

-DE VINCI Léonard, *Les Carnets de Léonard de Vinci*, Volume 2, Gallimard, Paris, 1942, 498 p.

-DIAS PADRON Matias, PEREZ SANCHEZ Alfonso E., MENA MARQUEZ Manuela, *et al*, *Le Prado*, Scala Publications Ltd, Londres, 1994, 256 p.

-DIDEROT Denis, *Œuvres esthétiques*, Editions Garnier Frères, Paris, 1965, 845 p.

-DUFRENNE Mikel, *Esthétique et Philosophie* (tome2), Editions Klincksieck, Paris, 1976, 338 p.

-DUROZOI Gérard, *Botero*, Editions Hazan, Paris, 1992, 94 p.

-FEINSTEIN Roni, *Robert Raushenberg, The Silkscreen Paintings 1962-64*, Whitney Museum of American Art, New York, 1990.

-FOSTER Hal, FRANCIS Mark, *Pop*, Phaidon, Paris, 2006.

-FOUCAULT Michel, *Les choses et les mots: une archéologie des sciences humaines*, Editions Gallimard, Paris, 1966, 400 p.

-FRERE Jean-Claude, *Léonard de Vinci, peintre, inventeur, visionnaire, mathematician, philosophe, ingénieur*, Editions pierre Terrail, Paris, 1994, 207 p.

-FREUD Sigmund, *Le rêve et son interprétation*. Traduit par H.Legros. Librairie Gallimard, Paris, 1925.

-GENETTE Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Editions du Seuil, Paris, 1982, 467 p.

-GIANADDA Léonard, *Botero*, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 1990.

-GOBINEAU Arthur de, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, (1853-1855), livre premier, Editions Pierre Belfond, Paris, 1967.

-GREENBERG Clément, *Art et culture, essais critiques*, Editions Macula, Paris, 1988, 301 p.

-GRUZINSKI Serge, *La pensée métisse,* Librairie Arthème Fayard, Paris, 1999, 345 p.

-HENDRICKSON Hendrickson, *Lichtenstein*, Taschen, Köln, 2001, 96 p.

-HESS Barbara, *Jasper Johns, l'activité de l'œil*, Taschen, Köln, 2007.

-HONNEF Klaus, *Pop art*, Editions Taschen, Paris, 2004, 95 p.

-HOPE Charles, *Titian*, National Galley Company, Londres, 2003, 192 p.

-HUGUES Ann d'Arcy, VERNON-MORRIS Hebe, *Le grand livre de la gravure, techniques d'hier à aujourd'hui*, Pyramid, Paris, 2009.

-HUNTER Sam, *Rauschenberg, œuvres, écrits, entretiens*, Editions Hazan, Paris, 2006, 159 p.

-KECKS Ronald G., *Girlandaio, l'Europe des peintres*, Editions du Félin, Paris, 1996.

-KRAUSS Rosalind, *Le photographique, Pour une théorie des écarts*, Editions Macula, Paris, 1990, 222 p.

-KRAUSSE Anna-Carola, *Histoire de la peinture de la renaissance à nos jours*, Librairie Gründ, Paris, 1995, 128 p.

-ISHAGHPOUR Youssef, *Rauschenberg, Le monde comme images de reproduction*, Editions Léo Scheer, Tours, 2003, 80 p.

-LASCAULT Gilbert, *Botero, La peinture*, *éloges des sphères, de la chair, de la peinture et de plusieurs autres* choses, Editions Cercle d'Art, Paris, 1992, 329 p.

-LE THOREL Pascale, *Nouveau dictionnaire des artistes contemporains*, Larousse, Paris, 2004, 335 p.

-LEIRIS Michel, *Un génie sans piédestal*, Fourbis, Paris, 1992.

-LIVINGSTONE Marco, Pop art, Hazan, Paris, 2000, 271 p.

-MARINI Maurizio Marini, *Velazquez*, Gallimard, Paris, 1998, 167 p.

-OSTERWOLD Tilman, *Pop art*, Taschen, Köln, 1991, 239 p.

-PANOFSKY Erwin, *Les Primitifs flamands*, Hazan, Paris, 1992, 806 p.

-PENROSE Roland, *Picasso*, Flammarion, Paris, 1982, 628 p.

-PIGNATTI Terisio et Filippo Pedrocco, *Giorgione*, Liana Levi, Paris, 1999, 224 p.

-SABARTES Jaime, *Picasso, Les Ménines et la vie*, traduit de l'espagnol par Alfred Rosset. Editions Cercle d'art, Paris, 1958, 17 p.

-SCARPETTA Guy, *Alain Jacquet, Camouflages 1961-1964*, Editions Cercle d'Art, Paris, 2002, 157 p.

-SCARPETTA Guy, *Alain Jacquet, Camouflages et Trames, 29 janvier – 22 mai 2005*, Editions NICE MUSEES, Nice, 2005.

-SEBASTIAN Santiago, *Le baroque ibéro-américain : Message iconographique*, Editions du Seuil, Paris, 1991, 373 p.

-SIQUEIROS David A., *L'art et la révolution, réflexions à partir du muralisme mexicain*, Editions sociales, Paris, 1973, 317 p.

-SMITH Duncan, *Alain Jacquet*, Art press, Paris, 1990, 88 p.

-VALLEJO César, *Poésie complète, 1919-1937*, Editions Flammarion, Paris, 2009, 400 p.

-VARGAS LLOSA Mario, *Botero, dessins et aquarelles*, Editions de la Différence, Paris, 1984, 185 p.

-*Ernest Pignon-Ernest face aux murs*, Delpire Editeur, Paris, 2010, 239 p.

En Espagnol:

-ALARCO Rosa, *Alfonso de Silva*, Ediciones Casa de las Américas, Cuba, 1981.

-COSSIO DEL POMAR Felipe, *Pintura colonial, Escuela Cuzqueña*, H.-G. Rozas, Cuzco, 1928, p. 246.

-CALVO SERRALLER Francisco, *Las Meninas de Velazquez*, Tf. Editores, Madrid, 1995.

-DALMACE Michèle, *Equipo Crónica: catalogación obra grafica y multiples (1965/1982)*, Museo de Bellas Artes, Bilbao, 1988, 174 p.

-DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catalogo razonado a cargo de Michèle Dalmace*, Ivam Institut Valencia d'art Modern, 2001.

-DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, Crónicas reales, Museo de Arte abstracto español, Cuenca/Fundacion Juan March, 18 mayo 2007-2 de septiembre 2007*, Fundacion Juan March, Palma, 2007, 153 p.

-DALMACE Michèle, *Equipo Crónica en la coleccion del IVAM, Exposicion Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, setiembre-octubre 2005*, IVAM, Valencia, 2005, 381 p.

-FAERNA José Maria, *Picasso, obras maestras*, Ediciones Poligrafia, Barcelona, 2006.

-GISBERT Teresa, de MEZA José, *Historia de la pintura cuzqueña*, tomo I, Fundacion Augusto N. Wiese, Lima, 1982, p. 830.

-GISBERT Teresa, *Iconografia y mitos indigenas en el arte*, Editorial Gisbert y Cia, La Paz, 2008, 250 p.

-MILLONES Luis, *El rostro de la fe, doce ensayos sobre religiosidad andina*, Universidad Pablo de Olavide et Fundacion El Monte, Sevilla, 1997, 97 p.

-MILLONES Luis, *Peru Colonial, de Pizarro a Tupac Amaru II*, Fondo Editorial de COFIDE, Lima, 1995.

-MOLL Eduardo, *Victor Humareda*, Editorial Navarrete, Lima, 1994.

-SANMARTIN Ricardo, *Meninas, espejos e hilanderas, ensayos en antropologia del arte*, editorial Trotta, Madrid, 2005.

-TOUSSAINT Manuel, *Pintura colonial en México*, edicion de Javier Moyssén, Universidad nacional autonoma de México, México, 1990, 309 p.

En anglais:

-FEINSTEIN Roni, *Robert Raushenberg, The Silkscreen Paintings 1962-64*, Whitney Museum of American Art, New York, 1990.

-SPIES Werner, *Botero, Paintings and drawings*, Prestel Verlag, Munich, 2007.

Articles de revues:

-ANGELES Alex, « El invisible laberinto del neobarroco, entrevista a AI&S », *Protesis*, décembre 2005, n°3, p.12-16.

-BERNADAC Marie-Laure, « Picasso au tamis de Lichtenstein, le style contre l'image », *Artstudio*, n°20, printemps 1991, p. 94-109.

-BRAUN VEGA Herman, « Conversando con don Herman », *Nudos, revista de artes y letras de América Latina*, n°2, année 2, printemps 2008, Bordeaux, p. 21-24.

-CARVALLO Femando, «Hermán Braun Vega peinture, mémoire et métissage», *Verso, Arts et Lettres*, Paris, n° 15, juillet 1999, p. 10-11.

-DUSSAUSAYE Daniel, GOLDSTEIN Michèle, « La sérigraphie (3ème partie) », *B.A.T.*, n°23, mars 1980, p. 28-33.

-GAC Roberto, « Braun-Vega, maître de l'interpicturalité », *Espaces Latinos*, n°203-204, décembre 2003, p. 1-12.

-GOLDBERG Itzhak, « Roy Lichtenstein, la peinture en bulles », *Beaux-arts*, n°277, juillet 2007, p. 64-69.

-MILLET Cathérine, « David Salle, la peinture que le regard disperse », *Art press*, p.18-21.

-PAYANT René, « L'art à propos de l'art. Première partie : la question de la citation », *Parachute, essais choisis 1975-1984*, ANTE POST a.s.b.l., Bruxelles, 2004, p.53-63.

-PIGNON-ERNEST Ernest, « Ernest Pignon-Ernest, faire « œuvre » des situations» (interviewé par Jacques Henric), *Art press* n° n°277, mars 2002, p. 33-38.

-POLKESigmar, « SigmarPolke, la peinture est une ignomie », *Art press*, n°91, avril 1985, p. 4-10.

-TADINIEmilio, « Les figures de Lichtenstein ou l'archivage du visible », *Artstudio*, n°20, printemps 1991, p. 84-93.

-VALENTIN Eric, « Les « Brushtrokes » selon Arthur Danto », *Artstudio*, n°20, printemps 1991, p. 94-109.

- « L'imprimerie, la sérigraphie », *B.A.T.*, n°19, novembre 1979, p. 34-37.

- « L'Imprimerie, la sérigraphie », *B.A.T.*, n°20, décembre 1979, p. 22-26.

- « Les mystères de l'estampe 7, La sérigraphie », *L'œil*, n°237, avril 1975, p. 18-21.

Thèses et mémoires:

-HAROSTEGUY Sébastien, *La référence à l'art ancien dans la peinture de Gérard Garouste et Martial Raysse : référence, dialogue, émulation, rejet*, Thèse de Doctorat, Histoire de l'art, Sous la direction de Dominique Jarrassé, 2008, Bordeaux 3.

-PAGEARD Camille, *Utilisation et fonction de la reproduction photographique d'œuvres d'art dans les écrits sur l'art d'André Malraux, Formes et représentations de l'histoire de l'art, Thèse de Doctorat*, Histoire et critique des Arts, Sous la direction de Jean-Marc Poinsot, 2011, Université européenne de Bretagne. Pdf.

-SANTA CRUZ BUSTAMANTE César-Octavio, *Le Métissage : du mélange des cultures au mélange d'images*, Mém. Maît., Arts plastiques, Université Bordeaux 3, Pessac, 2005, 119 p.

-SANTA CRUZ BUSTAMANTE César-Octavio, *Une renaissance pour l'art précolombien, la voie du motif*, Mém. Master, Arts, Université Bordeaux 3, Pessac, 2007, 147 p.

Catalogues d'exposition:

-*Braun Vega : exposition, Paris, Maison de l'Amérique latine, 24 mai-24 juillet 2002 et Centro cultural de la Pontificia universidad católica del Perú, septembre-novembre 2002*, Editions d'art Somogy, Paris, 2002, 191 p.

-*Braun Vega, peintures et dessins 1978-2007*, Espace Saint Rémi, Bordeaux, 2007, 42 p.

-*Herman Braun-Vega: septiembre/diciembre 1992*, Antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo, Minsterio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1992, 83 p.

-*Inkarri, vestigio barroco*, Centre Culturel d'Espagne, Lima, septembre 2005.

-*Manet/Velazquez, La manière espagnole au XIX^{ème} siècle. Exposition, Paris, Musée d'Orsay, 16 septembre 2002-5 janvier 2003, New-York, The Metropolitan Museum of art, 24 février-8 juin 2003*, Réunion des musées nationaux, Paris, 2002, 414 p.

-*Proyecto A imagen y semejanza, Dogmas visuales*, Centre culturel d'Espagne, Lima, 2004, 68 p.

-*Picasso et les maîtres*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2008, 367 p.

-*Roy Lichtenstein: évolution, Paris, Pinacothèque de Paris, du 15 juin au 23 septembre 2007*, Pinacothèque Madrid, Fundacion juan March, Paris, 2007, 173 p.

Conférences et séminaires :

-Séminaire l'*Appartenir* – quatrième séance, 25 janvier 2012, MSHA, domaine universitaire de Bordeaux 3.

-Bernard Lafargue, « La citation entre perfusion, perdition et perversion dans le postmodernisme (de David Salle et de la Trans-Avant-garde italienne) », *La citacion, Bilbao-Bordeaux, Intercambio Pedagogico, du 21 avril au 9 mai 1993*, Salle d'Expositions ARABA, Centre Commercial DENDARABA, Vitoria-Gasteiz, Espagne, 8 p.

Supports videos:

Mauricio Martinez-Cavard, *"Je suis unique" Fernando Botero*, Zafafa films, 2001.

Sites Internet:

-*La sérigraphie fait voir*. [Consulté le 13 mai 2012]. Disponible sur web : http://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-plastiques/enseignements/texte1.htm

-CORNEJO Marcela, «Ritmos negros del Peru...reseña», *Cañete, arte y folklore negro*, mardi, 11 mai 2010 [Consulté le 13 juin 2012]. Disponible sur web: http://caneteartenegro.blogspot.com/2010/05/ritmos-negros-del-peru-resena.html

-GUEVARA Paz, «Pop Chica from Peru Chaos and restoration of the Peruvian identitity in the work of Fernando Gutiérrez», *Universe in Universe*, spanish version, janvier 2011 [Consulté le 10 mai 2013]. Disponible sur web: http://universes-in-universe.org/eng/magazine/articles/2011/fernando_gutierrez

GUIBET LAFAYE Caroline. *Esthétiques de la Postmodernité*. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne [Consulté le 3 février 2012]. Disponible sur web : http://nosophi.univ-paris1.fr/docs/cgl_art.pdf

-FLORES-HORA David, « la reforma agraria o la muerte del latifundio. El pop «achorado» en el Peru», *Critica.cl*, 17 décembre 2006 [Consulté le 20 janvier 2013]. Disponible sur web: http://critica.cl/artes-visuales/la-reforma-agraria-o-la-muerte-del-latifundio-el-pop-%E2%80%9Cachorado%E2%80%9D-en-el-peru

-FLORES-HORA David, Mas sobre el Pop en el Peru, 28 mai 2007 [Consulté le 15 février 2013]. Disponible sur web: http://escuela-de-marte.blogspot.fr/2007/05/ms-sobre-el-pop-en-el-per.html

-JORDY Catherine. « Le respect de l'interprétation, une mise en abyme du miroir ». *Le Portique* [en ligne], nov. 2003, mis en ligne le 15 décembre 2005 [Consulté le 15 juillet 2011]. Disponible sur web :
http://leportique.revues.org/index554.html ISSN 1777-5280

-LANGONI Ana, *MACBA, Revista*, Verano 2006 [Consulté le 14 janvier 2013]. Disponible sur web:
http://www.macba.es/uploads/20061008/longoni_cas.pdf

-LOPEZ QUISPE Ignacio, *El retablo ayacuchano, origen y evolucion*. [Consulté le 15 juin 2010]. Disponible sur web:
http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/antropologia/1999_n08/a03.pdf

-QUISPE LAZARO Arturo. « La cultura chicha ». *Revista Electrónica Construyendo Nuestra Interculturalidad* No.1. Vol. 1: 1-7. 2004. Disponible sur web:
http://www.monografias.com/trabajos-pdf2/cultura-chicha-peru/cultura-chicha-peru.pdf

-RODRIGUZ Herbert, « La movida barranquina en mi memoria », *Controversiarte* [Consulté le 15 janvier 2013]. Disponible sur web:
http://controversiarte.blogspot.com/2010/06/la-movida-barranquina-en-mi-memoria.html

-RUIZ DURAND Jesus, « Verbo hecho imagen, Ruiz Durand y sus atmosferas literarias", *Arte nuevo*, 17 juillet 2007
http://arte-nuevo.blogspot.fr/2007/07/verbo-hecho-imagen-por-diego-otero.html

-VILLANUEVA MACIAS, Francisco José. « La realidad... es así. Estereotipos e implícitos culturales en la representación del extranjero en la clase de cultura de ELE » [document PDF]. *XVI Congreso Internacional de ASELE, La Competencia Pragmatica ola Enseñanza del español como Lengua Extranjera*. Asturias : Universidad de Oviedo, 2006 [consulté le 15 juin 2010]. Disponible sur web :
http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/16/16_0668.pdf.

-*Biografia de Fernando Botero*. [Consulté le 12 décembre 2010]. Disponible sur web:
http://www.artelatino.com/botero/Biografia.asp

-« El dibujante que pinta cada dia las Meninas ». *ABC.es* – cultura [actualisé le 22 juin 2006]. Disponible sur web :
http://www.abc.es/hemeroteca/historico-22-06-2006/abc/Cultura/el-dibujante-que-pinta-cada-dia-las-meninas_1422121171066.html

-« El matrimonio Arnolfini de Botero ». *Radio Euskadi*, mis en ligne le 15 décembre 2010 [Consulté le 15 janvier 2011]. Disponible sur web.
http://www.eitb.com/audios/radio/radio-euskadi/programas/graffiti/detalle/564278/el-matrimonio-arnolfini-botero/

-*La guitarra en el Peru* [Consulté le 16 juin 2012]. Disponible sur web:
http://laguitarraenelperu.blogspot.com/2011/10/mi-vida-con-los-santa-cruz-1.html

-*La photo-sérigraphie à la façon d'Andy Warhol* [Consulté le 10 août 2010]. Disponible sur web.

http://www.rmn.fr/flash/serigraphie/warholserigraphie1.swf

-*Mensaje a la Nacion con motivo de la promulgacion de la Reforma Agraria* [Consulté le 15 janvier 2013]. Disponible sur web:
http://www.marxists.org/espanol/tematica/agro/peru/velasco1969.htm

-*Nicomedes Santa Cruz, poeta, periodista y folkloriste peruano* [Consulté le 16 juin 2012]. Disponible sur web:
http://www.nicomedessantacruz.com/frances/cronologie.htm

ANNEXES

Annexe 1 : Interview à Herman Braun-Vega 415
Annexe 2 : Interview à Marcel Velaochaga 423

Annexe 1 : Interview à Herman Braun-Vega

Le 21 septembre 2007 – Espace Saint-Rémi, Bordeaux.

Dans le cadre du cinquantenaire du jumelage entre les villes de Bordeaux et Lima, la Mairie de Bordeaux, avec la collaboration du Ministère des Relations extérieures et de l'Ambassade du Pérou en France parmi d'autres institutions, a organisé une rétrospective de l'œuvre d'Herman Braun-Vega, peintre péruvien vivant et travaillant à Paris. Depuis 1968, il emprunte des images aux maîtres incontestés de la peinture européenne (Poussin, Rembrandt, Monet, Picasso, Vélasquez, etc.), qu'il amalgame avec des images du monde contemporain et de la quotidienneté péruvienne. Ses œuvres ont été exposées dans de nombreuses et importantes salles d'Europe, Amérique Latine et Etats-Unis. Nous l'avons rencontré à l'Espace Saint-Rémi, lieu de l'exposition, en septembre 2007, le lendemain du vernissage.

César Octavio Santa Cruz (CSC): Quand est-ce que vous avez commencé ce travail de métissage d'images combinant diverses sources et références artistiques ?

Herman Braun-Vega (HBV): En 1968, je suis allé à Barcelone au moment où l'on venait d'accrocher, dans le Musée Picasso qui venait d'être inauguré, la série de tableaux que Picasso avait faite sur *LesMénines* de Vélasquez. Pour moi, ce fut un choc énorme de voir cela parce que j'ai vu ce qu'on pouvait faire avec l'iconographie du passé lorsqu'on la ramenait à une actualité visuelle. Mais en même temps, j'ai remarqué que Picasso avait laissé de côté un élément important du travail de Vélasquez : la temporalité et la lumière. L'importance de Vélasquez en tant que peintre – qui est considéré comme le peintre parmi les peintres – c'est que lorsqu'on regarde un de ses tableaux, par exemple *Les Ménines*, lorsqu'on détourne le regard et puis qu'on regarde à nouveau le tableau, on a l'impression que les personnages ont bougé à l'intérieur du tableau, tellement c'est un travail sur l'instantanéité. D'une certaine manière, il a inventé l'instantané avant qu'existe l'appareil photo. A partir de ce moment-là, Vélasquez m'a énormément intéressé ainsi que le travail de Picasso qui était sur la déconstruction. Ensuite, je suis allé à Paris avec une envie terrible de « tuer le père ». Généralement, on doit tuer le père au moins une fois dans sa vie. Pour moi, Picasso était un peu mon père et ayant appris qu'il avait fait cinquante trois tableaux sur *Les Ménines* en deux mois et demi, j'ai fait soixante trois tableaux en deux mois et demi. Et c'est la série que j'ai

faite sur *Les Ménines* qui a suscité l'intérêt pour mon travail et qui m'a permis de voyager un peu en Europe et aux Etats-Unis pour exposer. Donc, disons que mon premier stimulus du regard de l'iconographie du passé m'a été donné par Picasso mais dans mon adolescence, quand j'ai commencé à faire de la peinture au Pérou – j'ai commencé relativement tôt, à l'âge de seize ans je suis rentré à l'Ecole des Beaux-arts de Lima – c'était Cézanne mon « maître » et, plus tard, en 1951, je suis venu en France, j'avais dix-huit ans, et je n'ai plus refait une école d'art. J'ai commencé à travailler en dialoguant avec les artistes vivants et en perfectionnant ma conceptualisation du travail et ma technique.

CSC : Vous êtes venu en France pour la première fois en 1951 et vous repartez au Pérou pour travailler en tant que designer.

HBV : Non. Quand je pars au Pérou, je pars pour représenter un grand designer parce que j'étais rentré dans l'atelier de Jean Royère qui est considéré aujourd'hui comme le plus grand designer du XX^{ème} siècle. Il m'a formé en tant que designer pour ouvrir une succursale au Pérou. Mais une fois au Pérou, j'ai ouvert mon propre bureau avec un architecte et j'y ai travaillé presque dix ans, et j'ai recommencé la peinture en 63.

CSC : On peut dire que Picasso a fait naître quelque chose en vous.

HBV : Exactement, c'était un choc énorme. Déjà, il m'avait impressionné pendant toute ma formation mais là, il m'a montré une porte, une ouverture par laquelle il était rentré (…). Après, ça m'a intéressé dans la mesure où j'ai voulu travailler sur la mémoire du spectateur : la mémoire cultivée – donc la référence à l'iconographie du passé – , la mémoire sociale et politique des évènements qui avaient lieu au moment où je faisais le tableau – parce que je considérais que c'était trop élitiste d'être un peintre uniquement pour faire des beaux objets au lieu de regarder la réalité extérieure de ce qui se passait, et surtout, parce que je voulais revenir à la peinture d'avant l'appareil photo où tout était clair. Les peintres étaient obligés de peindre des choses que les gens les plus simples pouvaient comprendre, que les enfants pouvaient lire. Donc j'ai modifié et perfectionné ma technique à tel point que même un enfant de cinq ans peut y pénétrer, par le moyen de la représentation claire des objets reconnaissables. Mais ma peinture est plus complexe car j'utilise tous les « ismes » du XX^{ème} siècle – impressionnisme, fauvisme, cubisme, abstractionnisme, etc. – pour créer un tableau,

et je peux les réunir dans un seul. Je fais un syncrétisme des techniques du passé parce qu'aujourd'hui, on a tendance à croire qu'on est plus personnel si on se limite à une seule chose dans son œuvre, c'est-à-dire : il y a des artistes qui font des rayures, d'autres qui font des pots de fleurs, d'autres qui font des objets écrasés. Bon, c'est une possibilité, mais elle me semble nulle à côté du panorama des moyens que nous offre le XX^{ème} siècle.

CSC : Il y a un travail iconographique élaboré de combinaison d'images dans votre œuvre qui frappe le spectateur dès le départ. En quoi consiste votre démarche ? Est-ce que vous partez d'une ou plusieurs images ou bien d'une idée ?

HBV : Mon travail est très particulier parce que j'attends que l'actualité déclenche en moi l'envie de faire un tableau. Mais depuis plusieurs années, je fais un travail de recherche visuelle en rapport aux techniques et au contenu des œuvres du passé. Par exemple, avant d'attaquer Ingres, je suis allé au Louvre et, ayant devant moi tout l'œuvre dessiné d'Ingres, j'ai fait des copies à main levée de ses dessins, sans gomme, sur du papier blanc, pas en voulant dessiner à ma manière mais en voulant « être Ingres » c'est-à-dire « un lavado de cerebro »[557]. Donc, chaque fois que je pénètre dans l'œuvre d'un artiste, j'essaye d'être lui tout en sachant que je ne le serai jamais, c'est ça l'avantage. Ca nourrit le style sans perdre l'identité. Plus t'essayes d'être l'autre, plus t'es toi-même parce que tu ne peux pas être l'autre et cela pour plusieurs raisons. Quand Vermeer a peint le magnifique tableau *Vue de Delft*, avec la ville de Delft, le canal et les embarcations, on dirait que [la ville] est là, que [le tableau] est une fenêtre ouverte, c'est peint avec une telle virtuosité qu'on pourrait presque voir bouger l'eau. Le ciel, si je le peins aujourd'hui, si je le copie exactement, il y a une différence énorme autant pour le spectateur que pour moi. A l'époque de Vermeer, on pensait que Dieu était derrière les nuages et que quand il pleuvait, les anges pissaient. Aujourd'hui, on sait que les trous noirs existent, on sait qu'on peut voler, même le fait intellectuel de regarder un original de Vermeer on l'a actualisé. Donc, moi, mon travail c'est d'actualiser des situations politiques et sociales du passé pour les mettre en contrepoint avec une situation sociale et politique d'aujourd'hui et c'est pour ça que j'utilise très souvent des transferts de journaux. Prenons par exemple ce tableau, *Mémoires (Poussin)* (2007) (il signale le tableau en question dans la salle d'exposition). Poussin a représenté *L'enlèvement des Sabines*. Les Sabins était un peuple proche des Romains. Les Romains, qui étaient des guerriers,

[557]. Un lavage de cerveau.

manquaient de femmes. Alors, ils ont fait une fête où ils ont invité les Sabins et ces derniers sont arrivés désarmés, et pendant la fête les Romains ont enlevé leurs femmes. Peu de temps après, des nouveaux couples s'étaient formés du côté des Romains. Les Sabins ont voulu récupérer leurs femmes et leurs filles et ce sont les femmes qui se sont interposées pour arrêter la dispute. Mais, quelle est l'histoire dans *L'enlèvement des Sabines* ? C'est une agression militaire envers des civils. Il y a des coïncidences extraordinaires. En 1973, il y a eu le coup d'Etat au Chili. Qu'est ce que c'est ce coup d'état ? Une agression militaire envers des civils. Et d'un seul coup, dans le contenu de mon tableau est rentré le coup d'Etat au Chili ainsi que l'enlèvement des Sabines. Ici (il montre une partie du tableau), je crée un parallèle avec ce qui se passe au Soudan, un crime de guerre militaire contre des civils (…) Donc, l'histoire se répète. Je reprends toujours des situations sociales et politiques d'aujourd'hui que je nourris avec l'iconographie du passé pour nous rappeler que nous vivons un siècle sans mémoire et qu'on peut continuer à se trucider pour des concepts politiques, religieux, économiques ou autres, et se donner bonne conscience parce que les religions appuient cela.

CSC : C'est une histoire cyclique qui se répète sans arrêt.

HBV : Voilà. Tu le sais bien parce qu'au Pérou, comment ça se passe avec le Sentier Lumineux[558] ? Quand j'ai fait une rétrospective à Lima ça fait déjà quelques années, un journaliste m'a demandé : qu'est ce que vous pensez de Sentier Lumineux ? Moi j'ai dit : Sentier Lumineux c'est [comme] la fièvre. On peut prendre une pilule pour arrêter la fièvre mais la maladie sera toujours là et la maladie c'est l'abandon de la population par les politiciens, en question de culture, de nourriture, de santé, etc. Et je pense qu'on n'a pas de mémoire, qu'on devrait soigner la maladie plutôt que la fièvre.

CSC : Dans beaucoup de vos œuvres, il y a des portraits, notamment des portraits d'artistes du passé tels que Vélasquez, Picasso, Gauguin, mais on trouve aussi des portraits de quelques uns de vos contemporains tels que Fromanger, Arroyo, Erro, et d'artistes de la Nouvelle Figuration.

[558]. Mouvement terroriste péruvien d'inspiration maoïste ayant commis la plupart de ses actes subversifs pendant les années quatre vingt.

HBV : Dans les années soixante-seize – soixante-dix-sept, je commençais à en avoir marre de dialoguer avec les disparus, alors j'ai décidé de rentrer en contact avec mes contemporains, et pour cela j'ai utilisé une stratégie : je les invitais à participer dans leurs propres portraits. Je ne voulais pas faire des portraits classiques, mettre quelqu'un devant moi, lui dire de ne pas bouger et le faire le plus ressemblant possible. Mes portraits sont ressemblants, mais la ressemblance la plus profonde ne se trouve pas précisément dans le portrait lui-même mais dans [ce qu'apporte] autrui. Pour Velickovic par exemple, j'ai préparé le fond à sa manière et quand il est venu chez moi, il a fait toute la partie graphique, comme des traits de craie blanche, des chiffres, c'est lui qui les a faits de sa main. Donc, ça c'est pour moi une sorte d'agression que je dois après compenser. Ici (il montre un de ses portraits), c'est Fromanger, la pluie de couleurs c'est lui qui l'a peinte. Le tableau était fini sans la pluie de couleurs et j'avais fais le pantalon en jaune, les chaussures en jaune et l'ombre en jaune. Quand il a fait la pluie de couleurs, le tableau s'est « cassé la gueule », alors j'ai dut fortifier toute cette partie là (il montre la partie inférieure du tableau) et ça c'est le défi que je me fais avec le portrait. C'est un dialogue entre deux techniques, entre deux artistes et la seule chose réaliste du tableau ce n'est pas la représentation que je fais sinon l'agression qu'il reçoit, l'action de l'autre.

CSC : Ca ressemble à du collage dans la mesure où il y a ici aussi une intervention du réel.

HBV : Le réel [apporté par] la main de l'autre. Moi, je représente le réel. On peut imaginer que c'est lui. Si on le connaît, on peut le reconnaître parce que je l'ai représenté mais il n'est pas là. Il est là grâce à sa touche. Arroyo n'a pas voulu participer (…) mais il a composé la nature morte qu'on voit sur la table. Qu'est-ce qu'il a mis dans la nature morte ? La photo de sa mère, la photo de sa femme de l'époque – maintenant ils sont divorcés – la photo de sa sœur et ces deux éléments qui représentent l'exode espagnol au temps de Franco : le « tio Pepe »[559] et une bouteille d'huile d'olive espagnole. Après je lui ai demandé de choisir dans des journaux des textes pour que je face un transfert d'encre – c'était un homme très politique mais il a choisi des textes sportifs – et par-dessus j'ai dessiné à sa manière deux éléments qui représentent sa peinture. (…) Ce tableau retourné, on peut imaginer que c'est un tableau sur lequel il travaillait pendant que je faisais son portrait et je lui ai demandé d'écrire le titre de

[559]. Figure emblématique du monde publicitaire espagnol, formé par une bouteille de vin rouge avec un chapeau et un gilet rouge, et logotype de l'entreprise de boissons alcoolisées Gonzalez Byass.

son tableau ici et de le signer, pour faire un clin d'œil à Vélasquez. Si t'es quelqu'un qui connaît bien son œuvre, en lisant le titre tu peux imaginer de quel tableau il s'agit.

CSC : Tout comme Picasso qui reprend Le déjeuner sur l'herbe de Manet ou Les Ménines de Vélasquez, ou comme Lichtenstein qui cite Matisse ou Picasso, vous vous appropriez aussi les œuvres des maîtres mais vous allez plus loin dans cette appropriation car il ne s'agit pas seulement d'une appropriation d'images mais de techniques.

HBV : C'est un travail de recherche, de conceptualisation de ce que je veux faire, d'abord. C'est ma vocation due à mes origines de Péruvien métissé d'Européen. Mon père était austro-hongrois juif, ma mère venais de l'Amazonie péruvienne et était métisse Espagnol Indien ; elle était protestante et ma grand-mère catholique. Comme tu le vois, j'en ai « de toutes les sauces ». Donc, évidemment ça a produit en moi une grande curiosité pour notre identité, et j'ai traité ce sujet dans ma peinture à deux niveaux. La présence permanente dans ma peinture de personnages du Pérou, mais pas dans le sens folklorique du terme comme il existait dans la période des indigénistes[560]. De temps en temps, apparaissent des personnages habillés à la façon indigène actuelle mais ce n'est pas dans ce contexte enjoliveur qu'il y avait dans le temps des indigénistes. Les indigénistes peignaient la réalité péruvienne comme s'il s'agissait d'une réalité étrangère, comme s'ils peignaient des Chinois ou des Indiens de l'Inde. Moi, je les peins comme si c'était mes voisins, mes frères, ma famille. Donc, ça c'est la grande différence et pour cela, très souvent j'utilise le nu. Je mets des nus dans mes tableaux pour pouvoir plus facilement vérifier la morphologie et la couleur de la peau qui sont différentes. Quand on est habillé jusqu'au cou tel qu'on l'est tous les deux maintenant, si on veut représenter ceci dans un tableau, il faudrait beaucoup d'attention pour se rendre compte qu'on est de différente origine. Et aussi, j'utilise des natures mortes pour indiquer…parce que le métissage humain a été toujours brutal, ça a été conséquence de colonisations et d'agressions sexuelles envers des populations mais il y a un syncrétisme, un métissage culturel pacifique qui se passe au niveau de la nourriture. (…) Les oignons et les citrons viennent d'Asie, Marco Polo les a découvert et peu à peu, ils sont arrivés en Europe. Depuis l'arrivée des Espagnols en Amérique, les tomates, les « ajies »[561], les pommes de terre, etc., sont devenus des ingrédients de la cuisine européenne traditionnelle. (…) . Ça a c'est un système culturel

[560]. Mouvement artistique et littéraire qui tenta de revendiquer l'image des Indigènes dans plusieurs pays de l'Amérique Latine tels que le Pérou, l'Equateur et le Mexique au cours de la première moitié du XXème siècle.
[561]. Piment d'Amérique du Sud.

syncrétique. Le syncrétisme a une qualité très importante, il est éphémère. Je vais essayer de donner une définition du terme « syncrétisme ». Le syncrétisme, à l'origine, c'était un terme religieux pour indiquer des éléments d'autres religions qui ont été peu à peu adoptés par une seule religion et une fois adoptés, ils deviennent cette religion. Ça s'est élargi en tant que terme. Le syncrétisme culturel c'est l'échange philosophique entre la philosophie indigène d'Amérique Latine d'avant l'arrivée des Espagnols et la philosophie occidentale, par exemple. Mais aussi, ça se manifeste dans la nourriture. Peu à peu, ont été adoptés des produits qui viennent d'un autre continent jusqu'à devenir indispensables dans la cuisine pour faire des plats traditionnels. Dans ma peinture, mes natures mortes ne sont pas gratuites, elles racontent aussi ce syncrétisme pacifique. Il y a un syncrétisme brutal dans l'être humain, un syncrétisme pacifique dans la nourriture. Et à la différence de Coca-cola, par exemple – les fabricants de Coca-cola ont une formule secrète afin, que pour chaque bouteille qu'on boit, il y aït quelques centimes qui tombent dans l'escarcelle américaine – les pommes de terre, les tomates, sont gratuites (…) parce que nous avons inventé les pommes de terre, nous avons inventé les tomates, parce qu'inventer ça veut dire sortir du système sauvage pour cultiver. Aujourd'hui, il y a des grandes industries pharmaceutiques qui veulent déclarer propriété intellectuelle les produits cultivés par les indigènes de l'Amazonie, qui sont pour la santé ou pour la peau, etc. Ce sont des produits qui étaient autrefois traditionnels, qu'on exporte maintenant pour des laboratoires, et ils veulent en acquérir la propriété intellectuelle, heureusement que ça commence à éveiller le Pérou. Mais, par exemple, le caoutchouc, on devrait avoir un droit sur ça parce que ça vient de l'Amazonie mais, qu'est ce qu'ils ont fait les Anglais au XIX^{ème} siècle ? Ils ont pris des petites plantes de caoutchouc qu'ils ont amenées en Asie, plus près de la mer pour l'exploiter plus facilement, et les « caoutchteros »[562] de l'Amazonie ont fait faillite.

CSC : J'avais juste une remarque sur la question du métissage. On dirait que vos œuvres font non seulement allusion à un métissage latino-américain, mais aussi à un métissage universel dans lequel on peut tous s'y retrouver. Lors du vernissage de votre exposition j'ai entendu un spectateur péruvien dire que ce qu'il aimait le plus dans vos œuvres c'est qu'il retrouvait des personnages péruviens mais quelqu'un qui n'est pas originaire du Pérou pourra aussi s'y identifier car on retrouve des icônes de l'art universel familiers pour tout le monde. (…) Vos

[562]. Producteurs de caoutchouc.

tableaux établissent quelque chose que l'art contemporain a tendance à négliger : une proximité entre l'œuvre et le spectateur.

HBV : Oui, et en plus la présence de fragments des œuvres des maîtres du passé…Les gens sont un peu surpris de voir des fragments de Goya, de Vélasquez, de Rembrandt dans mes tableaux, mais ils ne se rendent pas compte d'un fait qui est inévitable, c'est qu'un tableau fait partie de la réalité. Si je prends *Les Ménines* de Vélasquez, par exemple, si je vais au Prado et je le force, je peux le porter, je peux le descendre, si j'étais fou je pourrais découper un morceau et l'emmener, c'est-à-dire, c'est un objet qu'on peut agresser ou qu'on peut protéger, ou qu'on peut porter, exactement comme une pomme. Quand Matisse ou Cézanne peignaient des pommes, c'est la réalité qui était devant eux. Quand je prends un fragment d'un tableau du passé, c'est la réalité que je prends. Si je souhaite te faire en portrait, ce qui est derrière toi est aussi réel que toi. La réalité pour moi est tout et tout est utilisable et ça c'est la grande leçon de Picasso, sauf que chaque fois que je prends quelque chose je modifie le comportement, la lumière, ou le milieu dans lequel je la situe. Là (il montre l'œuvre *La leçon…à la campagne(Rembrandt)* de 1984), par exemple, j' [ai transposé] à l'extérieur [la scène] qui se situe dans tableau original « La leçon d'anatomie »[563] dans une espèce de cave. C'est le corps qui donne toute la lumière [tandis que] là, la lumière est solaire. Donc, j'ai dû modifier la lumière de tous les personnages. Si tu dois modifier mentalement une lumière (…), il te faut avoir une [bonne] mémoire et moi, j'exerce ma mémoire depuis toujours et en te regardant maintenant je vois comment la lumière accroche ton visage et peut-être un jour dans cinq ans, je ne vais pas me souvenir de toi mais je vais me souvenir de la lumière pour la mettre dans un personnage qui m'intéresse.

CSC : Tel que le faisait Picasso dans ses travaux sur la citation. Il n'avait pas le modèle en face mais il se souvenait grâce à sa mémoire.

HBV : Oui, mais lui il a déconstruit. Moi, je construis. Ce sont deux langages. J'utilise pour construire autre chose. Lui il déconstruit et sa déconstruction était géniale. C'était une grande leçon.

563. En référence à l'œuvre de Rembrandt, *La leçon d'anatomie du docteur Tulp* (1632).

Annexe 2 : Interview à Marcel Velaochaga

Le 31 mai 2006 – Lima, Pérou

César Octavio Santa Cruz (CSC) : Lors de l'exposition Regards de fin de siècle, révélations, ton idée était d'apporter un regard contemporain ?

Marcel Velaochaga (MV) : Bien sûre, il s'agit de cela. Mon travail a une forte relation avec celui d'Equipo Crónica. J'aime beaucoup ce collectif (…) Ils utilisent des tableaux classiques de l'art espagnol et européen en général. Ils travaillent, par exemple, dans des versions à partir de *Guernica*, à partir des *Ménines*…tout le monde l'a fait, par exemple Picasso a travaillé sur *Les Ménines*. Ce qui se passe avec Equipo Crónica c'est qu'ils confèrent à leurs œuvres un sens plus politique. Bon, c'était aussi dut à l'époque. C'étaient les années soixante/soixante-dix. C'était la période de Franco, de la dictature. (…) Je ne copie pas Equipo Crónica, mais j'utilise le même langage [qui consiste à] prendre comme point de départ des tableaux classiques d'histoire. Dans mon cas, il s'agit plutôt de tableaux qui font référence à l'histoire du Pérou. (…) Cela ne veut pas dire que je veuille me positionner politiquement. C'est simplement l'histoire du Pérou. C'est ma façon de la voir. C'est ma façon de l'interpréter.

C.S.C : en la réactualisant.

MV : …J'essaye toujours de montrer dans mon travail que l'histoire se répète, qu'ils se produisent toujours les mêmes choses. Il y a des gens qui me demandent pourquoi j'ai peint Abimael [Guzman][564] ? Il ne s'agit pas de se positionner politiquement. C'est l'histoire la placé là…

C.S.C : D'un point de vue plastique, tu reprends l'esthétique sérigraphique qui est celle aussi exploitée par Equipo Crónica.

M.V. Avant que je ne découvre la sérigraphie, j'essayais de l'imiter dans mes peintures. J'ai des tableaux où j'ai mélangé sérigraphie et peinture. Dans ma pratique, il y a toujours

[564]. Leader de l'organisation terroriste Sentier Lumineux.

l'esthétique de la sérigraphie. Je travaille à partir d'images retouchées sur ordinateur, sur *photoshop* par exemple. Mais il n'y a pas de sérigraphie, tout est peint à l'acrylique sur toile. Par exemple, ces éléments (il signale une image sur un catalogue) ont été travaillés avec des effets d'ordinateur que j'essayais aussi d'imiter. Les logiciels de design reproduisent les effets de la sérigraphie.

C.S.C. Il y a un rapport entre ce que tu dis et qu'avait suggéré Juan Javier Salazar[565] *en disant que les jeunes générations d'artistes sont nés dans une période où existent* photoshop *et les logiciels de traitement d'images et que ceci répercute sur leurs œuvres.*

M.V. Pour des raisons de temps, j'ai du mal à travailler avec des esquisses. Par exemple j'ai une image que je veux synthétiser, je commence donc à faire des tests. En effet, c'est un gain de temps. Au départ, il y avait quelqu'un qui disposais d'un ordinateur et à qui je donnais des indications. Après je m'y suis mis. Mais il s'agit à la base de l'esthétique de la sérigraphie.

[565]. Artiste péruvien ayant appartenu au collectif E.P.S. Huayco, actif au début des années quatre-vingts.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Ill. n° I-1.Marcel Duchamp, *LHOOQ*, 1919. Carte postale surmontée de moustache et bouc, 19,7 x 12,4 cm. Centre Georges Pompidou, Paris. 28
Ill. n° I-2. Jean Michel Basquiat, *La Joconde*, 1983.Technique mixte sur toile. 28
Ill. n° I-3. Giorgio de Chirico, *Le chant d'amour*, 1914. Huile sur toile, 73 x 59,1 cm. MOMA, New York 35
Ill. n° I-4. Léocharès, *Apollon* du Belvédère, IV^{ème} siècle av. J-C. Sculpture en marbre, 2,24 m. The Musée Pio-Clementino, Vatican 35
Ill. n° I-5. Claude Monet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1865-1866. Huile sur toile, 218 x 248,7 cm 37
Ill. n° I-6. Alain Jacquet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1964.Acrylique et sérigraphie sur toile, 173 x 1,96 cm. 37
Ill. n° I-7. Eugène Delacroix, Femmes d'Alger dans leur appartement, 1834. Huile sur toile, 180 x 229 cm. Musée du Louvre, Paris. 39
Ill. n° I-8. Picasso, *Les Femmes d'Alger (version C)*, 28 décembre 1954. Huile sur toile, 54 x 65 cm. 39
Ill. n° I-9. Max Ernst, *Œdipe Roi*, 1922. Huile sur toile, 93 x 102 cm. Paris, Collection privée. 43
Ill. n° I-10. Picasso, *Guitare, partition et verre*, Paris, vers novembre 1912. Papier collé, gouache et fusain, 47,9cm x 36,5cm. Marion Koogler McNay Art Museum, San Antonio... 43
Ill. n° I-11.et Ill. n° I-12. Baron François Frédéric Lemot et Jean-Pierre Cortat, *Apollon*, 1812-1827. Marbre. Musée des Beaux-arts, Bordeaux. A gauche, original. 44
Ill. n° I-13.Barbara Kruger, *You are not yourself*, 1982. Photo, collage, 182,9 x 121,9 cm. Collection privée, New York. 46
Ill. n° I-14. Herman Braun Vega, *Que tal ? Don Francisco à Bordeaux ou le rêve du Novillero (Goya, Vélasquez, Manet, Monet, Botan)*, 2007. Acrylique sur toile, 200 x 200 cm. 46
Ill. n° I-15. René Magritte, *La condition humaine II*, 1935. Huile sur toile, 100 x 80 cm..... 48
Ill. n° I-16. *Logo de La vache qui rit*. 48
Ill. n° I-17.Roy Lichtenstein, *Yellow and green brushstrokes*, 1964.Huile et magma sur toile, 214 x 458 cm. Museum für Moderne Kunst, Francfort-sur-le-Main. 48
Ill. n° I-18. César-Octavio Santa Cruz, *Autoportraità la manière d'Ingres*, 2009. Crayon sur papier 51
Ill. n° I-19. César-Octavio Santa Cruz, *Autoportrait à la manière d'Equipo Crónica*, 2009. Acrylique sur papier. 51
Ill. n° I-20. Equipo Crónica, *Les structures changent, les essences demeurent*, 1968. Acrylique sur toile, 130 x 160 cm. Collection Guillermo Caballero de Luzan. 53
Ill. n° I-21. Giorgione, *Vénus endormie*, vers 1507. Huile sur toile, 108 x 174 cm.Germäldegalerie, Dresde. 53
Ill. n° I-22. Titien, *Vénus d'Urbin*, 1538.Huile sur toile, 119 x 165 cm.Galerie des Offices, Florence. 54
Ill. n° I-23.Edouard Manet, *Olympia*, 1863. Huile sur toile, 130,5 x 190 cm. Musée d'Orsay, Paris. 54
Ill. n° I-24. Diego Velazquez, *Les Fileuses*, 1657. Huile sur toile, 220 x 289 cm. Musée du Prado, Madrid. 58

Ill. n° I-25. Michelangelo Buonarroti, *Chapelle Sixtine* (détail du plafond), 1508-1512. Peinture à la fresque. Vatican. 60
Ill. n° I-26. Cristofano Robetta, *Adam et Eve avec leurs enfants*, vers 1500. Gravure sur papier, 16,9 x 13,7 cm. The Art Institute of Chicago. 60
Ill. n° I-27. Diego Velazquez, *Vénus au miroir*, 1650. Huile sur toile, 122,5 x 177 cm. 64
Ill. n° I-28. Anonyme, *LaVirgen del cerro*. Huile sur toile 72 x 92cm. Musée de la Monnaie, Potosi. 75
Ill. n° I-29. *La Virgen del cerro*, distribution des personnages. 76
Ill. n° I-30. *Peinture anonyme*, 1720 Musée Nationale d'Art, La Paz. 79
Ill. n° I-31. *Peinture anonyme*, fin du XVIII ème siècle. 79
Ill. n° I-32. Probablement de Juan Francisco de la Puente *Représentation de la Vierge de Copacabana sur la Montagne de Potosi*. Eglise de Copacabana, Potosi, 1658 ? 80
Ill. n° I-33. Copie supposée d'une peinture perdue de Francisco Tito Yupanqui représentant l'apparition de la vierge de Copacabana sur la Montagne de Potosi (1583), publiée dans le livre de Viscarra *Aymara-Aymaru.* 80
Ill. n° I-34. Anonyme, *Vierge du Rosaire de Pomata avec Saint Domingue et Sainte Rose de Lima* 83
Ill. n° I-35. Anonyme, *Vierge du Rosaire de Pomata*. Musée du Couvent de Sainte Catalina, Cuzco. 83
Ill. n° I-36. Enguerrand Quarton, *Le couronnement de la Vierge*, 1454. Tempera sur panneau, 183 x 220 cm. Hospital-Museum, Villeneuve-lès-Avignon. 84
Ill. n° I-37. Domenico Ghirlandaio, *Vierge de la Miséricorde*, 1472-1473. Fresque. 84
Ill. n° I-38. Piero della Francesca *Vierge de la Miséricorde*, 1445-1462 Tempera et or sur bois, 273 x 330 cm. Musée Municipal, Sansepolcro. 85
Ill. n° I-39. *Sainte Ursule*, XV^{ème} siècle. Basilique Saint Michel, Bordeaux. La composition de cette sculpture est clairement inspirée du thème de la Vierge de la Miséricorde. 85
Ill. n° I-40. Marcos Zapata, *La cène*, XVIII^{ème} siècle. Cathédrale du Cuzco. 89
Ill. n° I-41.Diego de la Puente, *La Cène*, 1656.Couvent de l'église San Francisco, Lima. 89
Ill. n° I-42.Domenico Ghirlandaio, *La Cène*, 1485-1486. Fresque, 400 x 800 cm. 90
Ill. n° I-43. Léonard de Vinci, *La Cène*, 1498. Peinture murale, 460 x 880 cm. 92
Ill. n° I-44. Marithé et François Girbaud, *A tribut to women*, publicité, 2005. 94
Ill. n° II-1. Carlos Baca Flor, *Profil de vieillard*, 1892. Huile sur toile, 75 x 40,5 cm. Musée d'Art, Lima. 102
Ill. n° II-2. Diego Velazquez, *Le Marchand d'eau de Séville*, 1618-1619. Huile sur toile, 106 x 82 cm. Wellington Museum, Londres. 102
Ill. n° II-3. *César Vallejo à Paris* 105
Ill. n° II-4. Portrait photographique de Victor Humareda. 108
Ill. n° II-5. Victor Humareda, *Humareda et ses esprits*.Huile sur toile, 90 x 66 cm. 108
Ill. n° II-6. Diego Velazquez, *Les Ménines*, 1656. Huile sur toile, 318 x 278 cm. Musée du Prado, Madrid. 111
Ill. n° II-7. *Lignes de construction de l'œuvre et numérotation des personnages*. 114
Ill. n° II-8. Léonard de Vinci, *L'Annonciation*, 1472-1475. Huile sur bois, 98 x 216 cm. 116
Ill. n° II-9. Francisco de Goya, *La famille de Charles IV*, 1800. Huile sur toile, 280 x 336 cm. 126
Ill. n° II-10. Pablo Picasso, *Etude académique d'un plâtre d'après l'antique* (fragment d'homme allongé, fronton ouest du Parthénon), 1895. Fusain, crayon Conté et crayon graphite sur papier, 47,4 x 61 cm. Musée Picasso, Barcelone. 128
Ill. n° II-11. Pablo Picasso, *Etudeacadémique d'un plâtre d'après l'antique* (Faune au chevreau), 1895-1896. Fusain sur papier, 47,5 x 63 cm. Musée Picasso, Barcelone. 128
Ill. n° II-12. Pablo Picasso*, Science et charité*, 1897. Huile sur toile, 149 x 249,5 cm. 130

Ill. n° II-13. Pablo Picasso, *L'Infante Marie Marguerite*, 21 juillet 1957. Huile sur toile, 81 x 100 cm. Musée Picasso, Barcelone. 134
Ill. n° II-14. Pablo Picasso, *Les Ménines d'après Velazquez*, 17 août 1957. Huile sur toile. 194 x 260 cm. 137
Ill. n° II-15. Pablo Picasso, *L'Ombre*, 1953. Huile et fusain sur toile 129,5 x 96,5. Musée Picasso, Paris. 140
Ill. n° II-16. Pablo Picasso, *Portrait d'un peintre* 140
Ill. n° II-17. Le Greco, *Portrait d'un artiste*, ... 141
Ill. n° II-18. Pablo Picasso, *Les demoiselles de bord de Seine d'après Courbet*, ... 141
Ill. n° II-19. Gustave Courbet, *Les demoiselles du bord de la Seine*, 1857. 142
Ill. n° II-20.Pablo Picasso, *Tête de femme*, 1937..... 142
Ill. n° II-21. Pablo Picasso, *Buste de jeune fille*, 1926. 143
Ill. n° II-22. Pablo Picasso, *L'Infante Marie Marguerite*, 14 septembre 1957. Huile sur toile, 81 x 100 cm. Musée Picasso, Barcelone. 146
Ill. n° II-23. Pablo Picasso, *Les Ménines d'après Velazquez*, 3 octobre 1957. Huile sur toile, 129 x 161 cm. Musée Picasso, Barcelone. 146
Ill. n° II-24. Herman Braun-Vega, *Desde la huaca Juliana,*1951. Huile sur toile, 0,50 x 0,70m 150
Ill. n° II-25. Herman Braun-Vega, *Encuentro en el campo*, 1965.Huile sur toile, 1,58 x 2,10 m. 150
Ill. n° II-26. Herman Braun Vega, *Etudes d'après Ingres*, 1972. Crayon sur papier, 0,21 x 0,25cm. 153
Ill. n° II-27. Herman Braun-Vega, *Velazquez mis à nu accompagné des Ménines en soixante-trois tableaux* (détail), 1968. Acrylique sur toile, 1 x 1 m. 156
Ill. n° II-28. Herman Braun-Vega, *Velazquez mis à nu accompagné des Ménines en soixante trois tableaux* (tableau central), 1968. Acrylique sur toile, 2 x 2 m. Collection Coltejer, Medellin, Colombie. 157
Ill. n° II-29. Herman Braun-Vega, *Velazquez mis à nu accompagné des Ménines en soixante trois tableaux*..... 157
Ill. n° II-30. Herman Braun-Vega, *Double Eclairage sur Occident*, 1987. Acrylique sur toile, 1,95 x 2,62 m. 159
Ill. n° II-31. Herman Braun-Vega, *La familia informal* (tryptique), 1992. Acrylique sur bois, 2,50 x 5,20 m. 165
Ill. n° II-32. Numérotation des personnages du panneau principal. 166
Ill. n° II-33. Processus de transfert d'encre à la manière d'Herman Braun-Vega. 168
Ill. n° II-34. B. Butinone et B. Zénale, *Polyptique de San Martino*, 1485-1486. Treviglio... 169
Ill. n° II-35. Fra Angelico, *Tabernacle de Linaiuoli*, 1433. Musée San Marco, Florence. 169
Ill. n° II-36. *Retables « ayacuchanos »* 170
Ill. n° II-37. Herman Braun-Vega, *Caramba !* , 1983. Acrylique sur bois, 1,68 x 2,24 cm. . 175
Ill. n° II-38.Herman Braun-Vega, *Concert dans le marché*, 1997.Acrylique sur bois, 126 x 168 cm. 175
Ill. n° II-39. Equipo Crónica, *El recinto I*, 1969. Acrylique sur toile, 100 x 90 cm. 178
Ill. n° II-40. Equipo Crónica, *Las Meninas en el chalet*, 1969. Acrylique sur toile, 100 x 90 cm. Fondation Chirivella Soriano, Valence. 178
Ill. n° II-41. Equipo Crónica, *Tres codigos*, 1969. Acrylique sur toile, 100 x 90 cm. 180
Ill. n° II-42. Joël-Peter Witkin, *Les Ménines*, 1987. Photographie, Nouveau Mexique..... 183
Ill. n° II-43. Antonio de Felipe, *Ménine avec coca cola*. Acrylique sur toile, 162 x 162 cm. 183
Ill. n° II-44. Publicité pour le magasin de vêtements *El Corte Inglés*..... 184
Ill. n° II-45. Fernando Botero, *Nature morte à la mandoline*, 1956. Huile sur toile, 67 x 121 cm. 193

Ill. n° II-46. Fernando Botero, *Mona Lisa à l'âge de douze ans*, 1959..... 195
Ill. n° II-47. Fernando Botero, *Mona Lisa*, 1978. Huile sur toile, 183 x 166 cm..... 197
Ill. n° II-48. Fernando Botero, *La Maison d'Amanda Ramirez*, 1998, Huile sur toile, 225 x 187 cm. 200
Ill. n° II-49. Fernando Botero, *Portrait officiel de la junte militaire*, 1971. Huile sur toile, 174 x 219 cm. 200
Ill. n° II-50. Jan Van Eyck, *Les Epoux Arnolfini*, 1434. Huile sur bois, 82 x 60 cm. National Gallery, Londres. 204
Ill. n° II-51. Fernando Botero, Les époux *Arnolfini*, 1997. Huile sur toile, 134 x 107 cm. ... 207
Ill. n° II-52. Fernando Botero, *Les époux Arnolfini*, 1978. Huile sur toile, 130 x 118 cm. ... 209
Ill. n° II-53. Fernando Botero, *Arnolfini d'après Van Eyck*, 2006. Huile sur toile, 205 x 165 cm. 209
Ill. n° II-54. Fernando Botero, *Abu Ghraib 52*, 2005. Huile sur toile, 179 x 120,6 cm. 212
Ill. n° II-55. Fernando Botero, *Abu Ghraib 47*, 2005.Huile sur toile, 180 x 114,5 cm. 212
Ill. n° III-1.Robert Rauschenberg, *Bed*, 1955.Peinture à l'huile et mine de plomb sur literie, 191 x 80 x 16,5 cm. The Museumof Modern Art, New York. 239
Ill. n° III-2. Robert Rauschenberg, *Odalisk*, 1954.Structure en boismontée sur roulettes, matériaux divers, 218,5 x 96,5 x 67,5 cm.The Museum of Contemporay Art, The Panza Collection, Los Angeles. 240
Ill. n° III-3. Robert Rauschenberg, *Monogramme*, 1955-1959.Plateau de bois monté sur roulettes, matériaux dives, 106,5 x 164 cm. Moderna Museet, Stockholm. 240
Ill. n° III-4. Jasper Johns, Painted Bronze, 1960. Huile sur bronze. 14 x 20,5 x 12 cm. Museum Ludwig, Cologne. 244
Ill. n° III-5. Robert Rauschenberg, *Canto VI*, 1958.Transfert par solvantsurpapier, gouache, mine de plomb, aquarelle et lavis, 36.5 x 29 cm. The Museum of Modern Art, New York.. 247
Ill. n° III-6. Robert Rauschenberg, *Canto VIII*, 1959-1960. Transfert par solvant surpapier, mine de plomb, aquarelle, gouache et crayon de couleur, 37 x 29 cm. The Museum of Modern Art, New York. 247
Ill. n° III-7. César-Octavio Santa Cruz, image transférée surpapier avec du diluant et un chiffon. 248
Ill. n° III-8. César-Octavio Santa Cruz, image transférée sur Papier avec du diluant et un crayon. 248
Ill. n° III-9. Robert Rauschenberg, *Retroactive I*, 1964. Huile sur toile et encre sérigraphique, 213,5 x 152,5 cm Wadsworth Atheneum, Hartford 249
Ill. n° III-10. Robert Rauschenberg, *Quote*, 1964. Huile sur toile et encre sérigraphique, 239 x 183 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. 249
Ill. n° III-11.Andy Warhol, *32 Campbell's Soup Cans*, 1962. Caséine peinture métallique et crayon sur toile de lin, 51 x 40,5 cm chacune. The Mseum of Modern Art, New York. 254
Ill. n° III-12.Robert Rauschenberg, *Barge*, 1962-1963. Huile sur toile et encre sérigraphique, 203 x 980,5 cm. Guggenheim, New York. 257
Ill. n° III-13. Robert Rauschenberg, *Persimmon*, 1964. Huile sur toile et encre sérigraphique, 167,5 x 127 cm. Collection Jean-Christophe Castelli, New York.. 257
Ill. n° III-14. Andy Warhol, *Mona Lisa (Colored)*, 1963.Acrylique et sérigraphie sur toile, 320 x 208 cm.Collection Blum-HelmanGallery, New York. 258
Ill. n° III-15.Roy Lichtenstein, *Girl with ball*, 1961.Huile sur toile, 153,7 x 92,7 cm. The Museum of Modern Art, New York. 262
Ill. n° III-16. Roy Lichtenstein, *Femme au chapeau*, 1962. Huile sur toile, 173 x 142,2 cm. Collection M. et Mme Martin Marguilies, New York. 266
Ill. n° III-17. Pablo Picasso, *Femme au chapeau*, 1943. Huile sur toile. Localisation inconnue. 266

Ill. n° III-18. Roy Lichtenstein, *Yellow and green brushstrokes*, 1966.Huile et magma sur toile, 214 x 458 cm. Museum für Moderne Kunst, Francfort. 269
Ill. n° III-19. Gerhard Richter, *Stroke*, 1980. Huile sur toile, 190 x 2000cm. Collection Particulière. 269
Ill. n° III-20.Roy Lichtenstein, *Collage for Still LifeWith RecliningNude*, 1997. Papier peint etimprimé sur panneau, 101,9 x 153 cm. 274
Ill. n° III-21. Roy Lichtenstein, *Cathedral n°5 et 6*, 1997. Encre sur papier, 123,5 x 82,5 cm. 275
Ill. n° III-22. Alain Jacquet, *Camouflage Michel Ange, Adam et Eve*, 1962. Huile sur toile, 200 x 250 cm. Collection Daniel Varenne, Genève. 276
Ill. n° III-23. Alain Jacquet, *Camouflage Botticelli, Naissance de Vénus II*, 1963 – 1964. Huile sur toile, 230 x 140cm. Modern Art Museum of Fort Worth, Texas. 280
Ill. n° III-24. Alain Jacquet, *Hot Dog*, 1963. Huile sur toile, 600 x 175cm. Photographie prise par J. Montagnac devant l'atelier de Ledeur à Paris. 280
Ill. n° III-25. Alain Jacquet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1967. Sérigraphie sur toile, 175 x 196cm. 282
Ill. n° III-26. Alain Jacquet, *Le Déjeuner sur l'herbe* (diptyque), 1988. Peinture par ordinateur à partir de la photographie originale, 198 x 270 et 20 x 270. Centre Pompidou, Paris. 284
Ill. n° III-27. Martial Raysse, *Tableau turc et invraisemblable*, 1964 285
Ill. n° III-28. Martial Raysse, *La grande Odalisque*, 1964. Centre Georges Pompidou, Paris 285
Ill. n° III-29. Equipo Crónica, *America, America !* , 1965. Linogravure, 74,8 x 60 cm. 293
Ill. n° III-30. Equipo Crónica, *Déformation professionnelle*, 1965. Linogravure, 31 x 40 cm. 293
Ill. n° III-31. Equipo Crónica, *Baroque espagnol*, 1966. Sérigraphie, 63 x 45 cm. 294
Ill. n° III-32. Equipo Crónica, *Hommage à Picasso*, 1966. Sérigraphie, 33,5 x50 cm. 294
Ill. n° III-33. Equipo Crónica, *Les Ménines au chalet*, 1969.Acrylique sur toile, 100 x 90 cm.Fondation Chirivella Soriano, Valence 295
ll. n° III-34. Equipo Crónica, *Les Structures changent, les essences demeurent*, 1968.Acrylique sur toile, 130 x 160 cm.Collection particulière, Valence. 295
Ill. n° III-35. Equipo Crónica, *Conférence de presse*, 1969.Acrylique sur toile, 101x 125 cm. 299
Ill. n° III-36. Equipo Crónica, *Puesta de largo*, 1969.Acrylique sur toile, 100 x 90 cm. 299
Ill. n° III-37. Equipo Crónica, *Le chien*, 1970. Acrylique sur toile, 122 x 100 cm. Collection Art XX^{ème} siècle, Musée d'Art contemporain d'Alicante. 300
Ill. n° III-38. Equipo Crónica, *Vallecas Melody*, 1972.Acrylique sur toile, 150 x 200 cm.... 302
Ill. n° III-39. Equipo Crónica, *Playa cercana III*, 1979. Huile et collage sur carton, 107 x77 cm. 302
Ill. n° III-40. Equipo Crónica, *Jeux dangereux*, 1970. Acrylique sur toile, 140 x 100 cm. ... 304
Ill. n° III-41. Equipo Crónica, *El recinte II*, 1971. Acrylique sur toile, 200 x 200 cm. 304
Ill. n° III-42. Equipo Crónica, *Trois codes*, 1970. Acrylique sur toile, 122 x 300 cm. Collection particulière. 305
Ill. n° III-43. Equipo Crónica, *Les Ménines*, 1970. Carton pâte peint, 50 x 80 x 25 cm. Collection particulière. 307
Ill. n° III-44. Equipo Crónica, *Menine I*, 1971.Carton pâte peint, 100 x 87 x 50 cm.Collection particulière. 307
Ill. n° III-45. Equipo Crónica, *Deux Conférences de presse*, 1976. Acrylique sur toile, 150 x 200 cm. Collection particulière, Valence 308
Ill. n° III-46. Equipo Crónica, *Trajectoire d'une image*, 1975. Acrylique sur toile, 200 x 300 cm.Collection particulière. 308

Ill. n° III-47. SigmarPolke*, Jeux d'enfants*, 1988. Acrylique et encre d'imprimerie sur tissu synthétique, 225 x 300 cm. Centre Georges-Pompidou, Paris. 311
Ill. n° III-48. Ernest Pignon-Ernest, *Le Soupirail*, 1990. Sérigraphie collée. Naples. 316
Ill. n° III-49. Ernest Pignon-Ernest, *David et Goliath d'après Caravage*, 1988.Dessin à la pierre noire. Ruelle Vico Seminario di Nobili, Naples. 316
Ill. n° IV-1. Jesus Ruiz Durand, *Affiche de diffusion de la Réforme Agraire*, 1969-1972. 326
Ill. n° IV-2. Jesus Ruiz Durand, *Affiche de diffusion de la Réforme Agraire*, 1969-1972. 326
Ill. n° IV-3.James Montgomery Flagg, *I want you for U.S. army*, 1917. Affiche de recrutement de l'armée des Etats-Unis. 327
Ill. n° IV-4.Alfred Leete, *Britons want you*, 1914. Affiche de recrutement de l'armée britannique. 327
Ill. n° IV-5. Jesus Ruiz Durand, *Affiche de diffusion de la Réforme Agraire*, 1969-1972. 329
Ill. n° IV-6. E.P.S. Huayco, *Sarita Colonia*, 1980. Installation, peinture émail synthétique sur douze mille boîtes de lait concentré. 332
Ill. n° IV-7. *Estampe représentant Sarita Colonia*. 332
Ill. n° IV-8. *Publicité de Lorenzo PalaciosQuipe « Chacalon »*. 336
Ill. n° IV-9. *Broderie andine*. 336
Ill. n° IV-10. Elliot Tupac, *Tous sangs mêlés*. Affiche. 337
Ill. n° IV-11. Elliot Tupac, *Je suis métis*. Affiche. 337
Ill. n° IV-12. Elliot Tupac, *Le Pérou n'est pas Lima*. Affiche. 338
Ill. n° IV-13.Marcel Velaochaga, *La visite*, 2007. Acrylique sur toile. 343
Ill. n° IV-14. Marcel Velaochaga, *Pop !*, 2011. Acrylique sur toile, 160 x 140cm. 343
Ill. n° IV-15. Marcel Velaochaga. *L'intrus*, 2002. Acrylique sur toile, 150 x 150 cm. 344
Ill. n° IV-16. Marcel Velaochaga, *Résurrection de Tupac-Amaru*. 2004. Acrylique sur toile, 200 x 150 cm. 345
Ill. n° IV-17.*Vierge de Yanaoca*, image et texte extraits du premier volume du livre *Historia General de los peruanos* (*Histoire Générale des péruviens*) de 1972. 348
Ill. n° IV-18. *Numérotation des personnages*. 349
Ill. n° IV-19.*Photo de presse lors de la prise d'otages de l'ambassade du Japonpardes membres du MRTA*, 1996. Lima. 350
Ill. n° IV-20. Etna Velarde, *Tupac-Amaru*. Huile sur toile. 350
Ill. n° IV-21. *Luis de la Puente Uceda*. 351
Ill. n° IV-22. *Juan Velasco Alvarado*. 351
Ill. n° IV-23. *Edith Lagos*. 352
Ill. n° IV-24. Felipe Guaman Poma de Ayala*, Décapitation de TupacAmaru 1erau Cuzco*. Illustration apparaissant dans *Chronique nouvelle et bon gouvernement*, 1615. 352
Ill. n° IV-25. Alfredo Marquez, *La Pachakuti (Like a virgen)*, 1998. Acrylique sur toile, 145 x 150 cm. 356
Ill. n° IV-26. Fernando Gutiérrez, *Wantanes con magnani*, 2007. Huile sur toile. 356
Ill. n° IV-27. *Sans titre*, 2003.Papier tissu et gravures découpées et feutre. 16,5 x 21,7cm. . 361
Ill. n° IV-28. *Sans titre*, 2003. Encre de Chine et acrylique sur carton. 22,5 x 28,5cm. 361
Ill. n° IV-29.Sigmar Polke, *Positive Water drops*, 1983. 177.5x147.5cm. 365
Ill. n° IV-30. David Salle, *Ming in Mexico*, 1989-1990. 365
Ill. n° IV-31. David Salle, *Tiny in the air*, 1989. Huile et acrylique sur toile, 238 x 345 cm. 366
Ill. n° IV-32. Anonyme, *Santiago mata indios*, XVIII^{ème} siècle. Musée du Cuzco. 372
Ill. n° IV-33. Alex Angeles, *Sobre el dolor y la culpa*, acrylique et sérigraphie sur toile. 215 x 140 cm. 372
Ill. n° IV-34. *Motifs péruviens pour la consommation*, 2006. Sérigraphie sur toile cirée. 115 x 72 cm. 373

Ill. n° IV-35. *Que peint Velazquez ? Il peint la vierge métisse de Melchor Pérez Holguín aidé par Herman Braun-Vega et sous l'approbation de Nicomedes et d'un sikuri*, 2011. 374
Ill. n° IV-36. Octavio Santa Cruz, *Version de la Descente de croix du Tintoret*, 1970. Sérigraphie. 380
Ill. n° IV-37. César-Octavio Santa Cruz, *Repères Identitaires*, 2006. Transfert d'encreet collagraphie, 34 x 18 cm. 380
Ill. n° IV-38.*Oncle Nico*, 2007. Linogravure et collagraphie, 23,5 x 18 cm. 385
Ill. n° IV-39. *Matador*, 2009. Linogravure et transfert d'encre, 24 x 18 cm. 385
Ill. n° IV-40. *Ritmos de la esclavitud*, 2011. 386
Ill. n° IV-41. Marcel Velaochaga, *Los Funerales de Atahualpa (cover)*(*Les funérailles d'Atahualpa (reprise)*), 2005. Acrylique sur toile, 300 x 450cm. Musée d'Art, Lima. 390