HAL
open science

# De la parodie dans l'art des années 1960 à nos jours

Juliette Bertron

## To cite this version:

Juliette Bertron. De la parodie dans l'art des années 1960 à nos jours. Art et histoire de l'art. Université de Bourgogne, 2014. Français. NNT : 2014DIJOL028 . tel-01291149

**HAL Id: tel-01291149**

**https://theses.hal.science/tel-01291149v1**

Submitted on 21 Mar 2016

**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.

UNIVERSITE DE BOURGOGNE

UFR Sciences humaines, Ecole doctorale LISIT, Centre Georges Chevrier

THÈSE

Pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université de Bourgogne

Discipline : Histoire de l'Art

par

Juliette BERTRON

le 28 novembre 2014

# De la parodie dans l'art des années 1960 à nos jours

Vol. 1/4

Directeur de thèse

Monsieur Bertrand TILLIER,

Professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Bourgogne

Jury :

Monsieur Itzhak GOLDBERG,

Professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université Jean Monnet de Saint-Etienne

Monsieur Martial GUÉDRON,

Professeur d'histoire de l'art moderne à l'Université de Strasbourg

Monsieur Emmanuel PERNOUD,

Professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne

# Remerciements

Je remercie Bertrand Tillier pour sa disponibilité, pour son soutien et pour l'intelligence avec laquelle il m'a guidée durant ce long travail de recherche. Il a su me laisser une entière liberté tout en étant toujours très présent, généreux et attentif. Je lui en suis plus que reconnaissante.

Je remercie les membres du jury, Itzhak Goldberg, professeur à l'Université Jean Monnet de Saint-Etienne, Martial Guédron, professeur à l'Université de Strasbourg, et Emmanuel Pernoud, professeur à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, pour avoir accepté de lire, d'examiner et d'éclairer mon travail.

Je remercie Catherine Wermester pour son amitié, pour ses encouragements, pour sa confiance et pour m'avoir invitée à la recherche.

Je remercie Dimitri Salmon pour son enthousiasme partagé sur la parodie et pour m'avoir ouvert sa riche archive personnelle sur le thème « Anciens et Modernes ».

Je remercie Martial Raysse, que j'ai la chance de connaître.

Je remercie tous mes amis et en particulier Natacha et Pauline, avec qui j'ai découvert l'histoire de l'art et qui, depuis lors, suivent ma vie de près ; Alice, Mathilde et Maxime pour leur soutien amical et « doctoral ».

Je remercie ma grand-mère et ma tante Catherine.

Je remercie mes deux sœurs, mes indispensables.

Je remercie mes parents. Tout ce que je leur dois ne saurait en aucun cas tenir en quelques lignes.

Je remercie Antoine, pour tout.

# Note Liminaire

Ce travail comporte quatre volumes. Les deux premiers volumes sont réservés à notre texte. Le troisième est notre catalogue et contient notre *corpus*, c'est-à-dire les œuvres parodiques réalisées à partir des années 1960. Le quatrième volume reproduit les figures complémentaires et les références. Les figures complémentaires sont les parodies réalisées avant les années 1960 mentionnées et analysées dans notre travail. Les références sont les œuvres sources des parodies figurant au catalogue.

Dans notre texte, l'indication « [cat.] », accompagnée d'un numéro, renvoie à une œuvre du catalogue. L'indication « [fig.] » renvoie quant à elle aux figures complémentaires du quatriième volume.

Lorsque les traductions sont de notre fait, le texte original est reproduit en note de bas de page.

# TABLE DES MATIÈRES

**Introduction**.....8

**PARTIE 1.** .....23

**La parodie, un état des lieux**.....23

Chapitre 1. .....25

Vers une définition.....25

1.1 Une notion dévaluée et confuse.....25

1.2 Histoire et poétique de la parodie en littérature.....42

1.3 La définition à l'épreuve des œuvres.....57

Chapitre 2.....78

La parodie avant les années 1960.....78

2.1 La parodie dans la seconde moitié du XIXe siècle.....78

2.2 Parodie et avant-gardes.....103

Chapitre 3. .....136

La parodie depuis les années 1960.....136

3.1 La reproductibilité de l'œuvre d'art.....136

3.2 L'héritage de l'avant-garde.....156

**PARTIE 2.** .....178

**La parodie dans tous ses états**.....178

Chapitre 4.....182

Le jeu.....182

4.1 La place du spectateur.....182

4.2 Un jeu d'enfants sans conséquence ?.....195

Chapitre 5.....211

Le comique.....211

5.1 Discordance(s).....211

5.2 Destitution.....231

Chapitre 6. .....255

Le satirique.....255

6.1 Une peinture d'histoire parodique .....256

6.2 Les représentations en question.....274

**PARTIE 3.** ..... 298

**Une pratique réflexive**..... 298

Chapitre 7. ..... 300

L'institution art aux mains des parodistes..... 300

7.1 Les institutions en cause..... 301

7.2 Autour de l'art..... 320

Chapitre 8. ..... 330

La réflexivité à l'œuvre..... 330

8.1 Dénudation..... 330

8.2 De l'art comme artifice..... 349

Chapitre 9. ..... 368

La figure de l'artiste..... 368

9.1 Un mythe à rude épreuve..... 368

9.2 De l'autre à soi..... 386

**Conclusion**..... 405

**Bibliographie**..... 418

**Index**..... 451

# Introduction

En 1964, Martial Raysse réalise *Made in Japan – La Grande odalisque* [cat. 202], aujourd'hui conservée au Centre Georges Pompidou à Paris. S'emparant de la célèbre toile peinte par Ingres cent-cinquante ans auparavant, il la reproduit par sérigraphie, la découpe, la restructure, la bombarde de couleurs fluorescentes, colle de petits objets à sa surface, la transfigure autant qu'il la dénature tout en la gardant identifiable. Jeune représentant de l'avant-garde française et internationale, Raysse proclame, non sans une certaine provocation, vouloir « un monde neuf, aseptisé, pur, et au niveau des techniques utilisées, de plain-pied avec les découvertes technologiques du monde moderne »[1], et ambitionne de se libérer de « l'encombrant héritage culturel »[2]. Citer le maître de Montauban apparaît paradoxalement comme le moyen le plus sûr et efficace d'affirmer cette modernité absolue et ce détachement de l'histoire. En dépit de ce geste iconoclaste, pied de nez au passé pour mieux être en phase avec son temps, se lit un amour pour l'histoire de l'art, un désir de parcourir et de redécouvrir l'œuvre élue comme source, de la faire sienne. Transformant une œuvre singulière à la grandeur reconnue par tous et faisant preuve d'une forme d'irrévérence humoristique non dénuée d'admiration, la démarche de Martial Raysse emprunte ses traits essentiels à la parodie. Pourtant, ni l'artiste, ni aucun des critiques confrontés à ses œuvres n'utilisent alors ce terme. En 1992, dans le catalogue de l'exposition monographique consacrée à Raysse au musée du Jeu de Paume à Paris, Didier Semin, commentant la série des *Made in Japan* (1963-1965), parle avec prudence de « pastiches historiques »[3], avant de préciser, en note, « encore que ce mot convienne mal »[4].

Cet exemple révèle d'emblée la difficulté à laquelle sont confrontés les historiens et critiques face à ce type de pratique, aux procédés pourtant si familiers. À la confusion et au flottement terminologique entre une multitude de termes – copie, citation, détournement, appropriation, pastiche, parodie... – s'ajoute une forme de méfiance. C'est que la parodie souffre bien souvent au mieux d'amalgames, au pire d'une dévalorisation la catégorisant comme sous-genre, ou plutôt comme mauvais genre. Produit de « seconde main »[5], elle se voit dans bien des cas refuser toute

1 Martial Raysse, cité par Otto Hahn, « Martial Raysse ou la beauté comme invention et délire », *Art International*, Lugano, vol X/6, 1966, p. 79.

2 Martial Raysse, propos recueillis par Lydie Brown, « Martial Raysse, première partie : "l'esthétique" », *Zoom, le magazine de l'image*, Paris, Société Publicness, n° 8, août 1971, p. 67.

3 Didier Semin, « Martial Raysse, alias Hermès : la voie des images », in *Martial Raysse, Rétrospective, Galerie nationale du Jeu de Paume*, [exposition Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 26 nov. 1992-31 janv. 1993 ; Carré d'art, musée d'art contemporain, Nîmes, 23 sept.-5 déc. 1993], Paris, Ed. Réunion des Musées Nationaux, 1992, p. 14.

4 *Ibidem.*

5 Nous empruntons ici sa formule à Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de citation*,

propension au génie créatif et novateur. Si des théoriciens se sont penchés sur ces problématiques dans le champ des arts visuels[6], on chercherait en vain un catalogue complet sur le sujet. Dans les ouvrages fournissant par ailleurs une vaste iconographie parodique[7], la notion de *parodie* frappe par son absence. Et pourtant, la parodie est partout. Propre à aucune discipline, elle se rencontre aussi bien en littérature, au théâtre, ou au cinéma que dans la musique, les arts plastiques, la publicité, le dessin de presse, la bande dessinée ou le street art... Comme nous en ferons état avec précision, ce succès même semble avoir pour conséquence de faire perdre sa singularité et son champ spécifique à la parodie. Dédaignée autant que galvaudée, banalisée ou généralisée, elle mérite une exploration plus précise de ses expressions et de ses fonctionnements. Cette étude entend reconsidérer la parodie, en éclairer les enjeux. Il s'agit avant tout de comprendre pourquoi et comment les artistes s'en saisissent, répondant à des entreprises aussi bien contextuelles que personnelles.

La démarche de Martial Raysse consistant à reprendre un maître ancien pour produire une œuvre nouvelle, est loin d'être un acte isolé dans son époque : en témoignent les réalisations d'Andy Warhol, de Roy Lichtenstein ou d'Alain Jacquet, pour ne citer que ces dernières. L'omniprésence de la parodie répond à un changement majeur du statut de l'œuvre d'art lié à l'avènement de la société de consommation et à ses conséquences sur la reproductibilité. Les grandes peintures sont rendues au rang de « lieux communs culturels »[8], écrit Otto Hahn en 1966, commentant les *Made in Japan*. L'expansion parodique est intimement liée au flux des images où l'œuvre du passé, et en particulier l'œuvre picturale, est plus que jamais accessible, à portée de main. L'histoire

---

Paris, Ed. du Seuil, 1979.

6 Notamment dans les ouvrages et articles suivants : Dominique Château, « Intermimétique des œuvres », in *L'héritage de l'art*, *Imitation, tradition et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 331-380 ; Linda Hutcheon, *A theory of parody, The teachings of Twentieth-Century art forms,* (1985), University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2000 ; Georges Roque, « Entre majeur et mineur : la parodie », in *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000, p.174-198 et « Recyclage : terminologie et opérations », in *L'Image recyclée* [sous la dir. de Georges Roque et Luciano Cheles], *Figures de l'art*, n° 23, Pau, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 2013, p. 37-55 ; *Emprunts et citations dans le champ artistique*, [ouvrage coll. coordonné par Pierre Beylot], Paris, L'Harmattan, 2004.

7 À titre d'exemples significatifs, mentionnons les catalogues suivant : *Art about Art*, [textes de Jean Lipman, Richard Marshall et Leo Steinberg], Whitney Museum of American Art, New York, 1978 ; *Copier Créer, De Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, [exposition Musée du Louvre, Paris, 26 avr.-26 juil. 1993], Paris, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1993 ; *Quotation, Re-presenting History*, [exposition Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, 23 oct.-22 nov. 1994], Winnipeg (C.A.), Winnipeg Art Gallery, 1994 ; *Ingres et les modernes*, [exposition Québec, Musée des Beaux-Arts, 5 févr.-31 mai 2009 ; Montauban, Musée Ingres, 3 juil.-4 oct. 2009], Paris, Somogy Ed. D'art, 2008.

8 Otto Hahn, « Martial Raysse ou la beauté comme invention et délire », *op. cit*., p. 79.

de l'art est désormais un répertoire, « musée imaginaire »[9] où l'artiste peut puiser tout à loisir des images, telles des matières premières à remanier. La reproduction étant en soi un état altéré et réduit d'une œuvre originale, elle constitue presque en elle-même une invitation aux manipulations parodiques. L'œuvre se voit, de plus, mêlée aux images de publicité, de magazines ou de comics, ouvrant ainsi la voie aux considérations sur le majeur et le mineur – le *high* et le *low* – que la parodie permet de problématiser[10]. Le destin de l'œuvre d'art à l'heure de la reproductibilité technique décrit par Walter Benjamin[11] trouve, dès le début du XX^e^ siècle avec les avant-gardes dites « historiques », une réponse sous forme parodique ; mais à partir des années 1960, il devient le motif et le sujet principal des parodies.

Loin de nous l'idée de considérer la parodie comme le fait réservé d'une époque. En témoigne, dans l'Antiquité, la première occurrence connue du terme sous la plume d'Aristote dans sa *Poétique*. Ne serait-ce que pour les XIX^e^, XX^e^ et XXI^e^ siècles, la parodie traverse les âges, investie par chaque période, par chaque mouvement et par chaque artiste de problématiques diverses et variées, tout en conservant toujours son essence et son unité. Bien que consacrant son ouvrage *Palimpsestes, La littérature au second degré* à la seule littérature, Gérard Genette y note l'omniprésence de la parodie picturale dans « l'époque contemporaine » :

> « La transformation picturale est aussi ancienne que la peinture elle-même, mais l'époque contemporaine en a sans doute plus qu'aucune autre développé les investissements ludico-satiriques, que l'on peut considérer comme les équivalents picturaux de la parodie et du travestissement.[12] »

---

9 Nous reprenons ici l'idée développée par André Malraux dans son célèbre ouvrage *Le Musée Imaginaire*, (1965), Paris, Ed. Gallimard, 2003. Les critiques et historiens mentionnent souvent la notion de *musée imaginaire*, notamment au sujet des parodies réalisées par les artistes de la Figuration narrative. C'est le cas de : Gérald Gassiot-Talabot au sujet d'Eduardo Arroyo [« Arroyo ou la subversion picturale », *Opus International*, n°3 Paris, 1967, p. 55] ; de Jean Clair au sujet d'Erró et d'Arroyo [*Art en France, une nouvelle génération,* Paris, Ed. du Chêne, 1972, p. 150] ; de Suzanne Pagé au sujet d'Equipo Crónica [« Préface » in *Equipo Crónica*, Paris, s.n., 1974, n.p.]. Un artiste comme Yasumasa Morimura choisit lui-même de s'y référer de manière indirecte, pour son *Museum of Daydream and disguise.* [Voir Junichi Shioda, « Morimura Yasumasa : Between Art History and the Art Museum », in *Morimura Yasumasa : self-portrait as art history*, Tokyo, Museum of Contemporary Art, 1998, p. 56.]

10 Les rapports du *high* et du *low*, tels qu'abordés dans le catalogue de l'exposition présentée au MoMA de New York en 1991 *High & low : modern art, popular culture*, sont discutés sous l'angle de la parodie par Georges Roque, « Entre majeur et mineur : la parodie », *op. cit.* ; Voir également Laurent Baridon, Martial Guédron, « Caricaturer l'art : usages et fonctions de la parodie », in *L'art de la caricature*, [sous la dir. de Ségolène Le Men], Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2011, p. 87-108.

11 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, (1935-1936), [trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz], Paris, Ed. Allia, 2010

12 Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Ed. du Seuil, 1982, p. 536.

Le contexte des années 1960 donne sans conteste à la parodie une tournure et un essor nouveaux, modifiant de surcroît ses conditions d'existence. C'est pourquoi notre travail trouve son point de départ chronologique au début des années 1960. Les moyens de reproductibilité et de diffusion de l'œuvre n'ayant, depuis lors, cessé de s'améliorer et de s'accroître, leur influence est, jusqu'à aujourd'hui, une donnée constitutive de la pratique parodique. Les effets d'Internet en la matière, dont la portée est encore aujourd'hui difficilement mesurable faute de recul, participent et participeront de toute évidence au phénomène. Aussi avons-nous choisi d'étudier la parodie jusque dans ses plus récents avatars, au XXIe siècle.

Face à l'ampleur du champ couvert par la parodie dont les manifestations sont aussi pléthoriques que disparates, nous avons choisi de nous concentrer sur les arts plastiques. De fait, reconsidérer la portée de la parodie nous engage à ne pas la diluer dans l'immensité de ses possibles et à nous en tenir à un *corpus* relativement délimité. Au cours de ce travail, nous aborderons et analyserons des peintures, des gravures, des dessins, des sculptures, des installations, des objets, des collages et des photographies.

De nombreux artistes aux origines internationales investissent la parodie : à l'ampleur chronologique et disciplinaire s'ajoute l'ampleur géographique. Sans vouloir arbitrairement limiter notre approche à tel(s) ou tel(s) pays ou continent(s), il nous fallait des éléments de comparaison à même de donner à notre travail plus de cohérence et de lisibilité. Pour ce faire, nous avons choisi de regrouper les artistes autour d'un *corpus* commun d'œuvres sources parodiées. Ces sources ont une place essentielle : c'est à partir d'elles que travaillent les parodistes, c'est à condition de pouvoir se les remémorer que les spectateurs apprécient les parodies. Notre approche se concentrera sur les œuvres premières issues du grand ensemble de l'art occidental. Ainsi, nous n'aborderons pas le cas des artistes chinois qui parodient à des fins politiques les toiles de propagande maoïste du réalisme socialiste[13]. Si nous serons amenée à analyser les parodies du photographe japonais Yasumasa Morimura réalisées à partir de sources occidentales, nous ne nous pencherons pas en revanche sur son riche travail réalisé à

13 De nombreux artistes du Réalisme cynique ont recours à la parodie d'images de propagande maoïste. On peut penser aux portraits de Mao – parodiés notamment par YuYouhan, *Mao Image in Rose* (1992) – ou aux peintures des artistes officiels du Réalisme socialiste – par exemple *Taking a Picture in Front of the Gate of Heavenly Peace* (1992) de Wang Jingsong, parodie de *In Front of the gate of Heavenly Peace* (1963) de Sun Zixi. À ce sujet, nous renvoyons à Xiaoping Lin, « Those Parodic Images : A Glimpse of Contemporary Chinese Art », *Leonardo*, vol. 30, n° 2, 1997, p. 113-122.
L'artiste Wang Guangyi, rattaché au mouvement Pop politique, cite quant à lui des images de propagande maoïste qu'il juxtapose avec sarcasme aux grands labels de la société de consommation.

partir des grands maîtres de l'estampe japonaise. À l'heure de la mondialisation des références, le grand ensemble de modèles canoniques occidentaux, parfois imposés comme norme hégémonique et héritage commun, suscite les réactions des artistes à travers le monde : les parodistes s'en emparent pour le contester, le mettre à l'épreuve, lutter avec lui, le destituer, se l'approprier, le réinventer, lui rendre hommage.

Notre intention n'est pas de dresser un catalogue complet et exhaustif des manifestations parodiques, fussent-elles restreintes à notre domaine d'investigation. Pratique dont les procédés peuvent apparaître parfois répétitifs, la parodie offre néanmoins de multiples nuances dont il s'agira de faire apparaître l'étendue. Toutefois, plutôt que de réserver une place égale à chaque exemple, méthode dont le premier effet serait de produire un arasement qualitatif, nous accorderons la priorité à celles des œuvres qui condensent une série de réflexions disséminées dans un grand nombre d'autres. Ce sont elles qui seront convoquées à des titres divers, tout au long de notre travail. Si elles partagent un mode de fonctionnement commun, toutes les parodies ne soulèvent pas les mêmes enjeux ni ne présentent le même degré de complexité.

État des lieux de la notion et de ses applications dans les arts plastiques, notre première partie se propose de pallier un manque terminologique et taxinomique. Outre son usage technique désignant une pratique et un genre, le terme *parodie* est employé dans le langage courant. Il y est assimilé à un simulacre, une tromperie, une imitation grossière. Parce qu'il contribue à la dévaluation de la parodie tout autant qu'il la révèle, cet usage péjoratif du terme devra recueillir toute notre attention. Il annonce pour ainsi dire la couleur : la parodie se construit et s'évalue toujours en regard d'une œuvre première, dont elle est tributaire. Tandis que le chef-d'œuvre parodié perdure et résiste au temps, la parodie, comprise comme trait d'esprit voué à s'épuiser une fois son ressort saisi et toujours comme *ré-action*, court le risque de n'être pas perçue en termes de création originale et novatrice. Bien souvent, l'artiste qui la pratique est soupçonné d'être stérile, en mal d'inspiration. La parodie pouvant être interprétée comme le symptôme d'un art menacé de déclin ou de dégénérescence, se réfugiant dans le *déjà-vu* distractif aux dépens de l'invention, il n'est pas surprenant qu'artistes, commissaires d'exposition, critiques et historiens de l'art éprouvent quelques réticences à employer le terme pour qualifier les œuvres qu'ils réalisent ou qu'ils défendent. Nous prendrons la mesure de ces réserves qui, si elles ne doivent pas être généralisées, ne peuvent être tout simplement ignorées. Il nous semble, en effet, plus éclairant de les prendre en

compte comme des données inhérentes au jeu parodique et parfois mobilisées, à dessein, par les artistes eux-mêmes.

C'est dans la littérature que la parodie et ses notions connexes – pastiche, citation, plagiat, satire – ont jusqu'alors été abordées avec le plus de soin, tant d'un point de vue taxinomique que sous l'angle de leurs productions respectives. Quiconque souhaite se pencher sur ces problématiques doit donc puiser son appareil théorique dans les ouvrages sur la littérature. Notre travail n'échappe pas à la règle. En nous appuyant sur les écrits des théoriciens de la parodie littéraire, nous retracerons une brève histoire de la notion, laquelle prend souvent le visage d'une progressive revalorisation. De son apparition chez Aristote à sa reconsidération, au début XX^e^ siècle, par les formalistes russes puis, dans les années 1960-1970, par les théoriciens de l'intertextualité[14], nous observerons les mutations de la parodie. Le travail de classification mené par Gérard Genette[15] retiendra tout particulièrement notre attention. C'est en nous fondant sur ses distinctions efficientes et claires qu'à notre tour nous discernerons la parodie du pastiche. Mais c'est aussi dans les ouvrages de Daniel Sangsue[16] que nous puiserons pour une large part notre définition.

Toutefois, aussi scrupuleuse soit-elle, une définition doit être mise à l'épreuve des objets qu'elle entend qualifier. Cet aspect est ici accru du fait d'un déplacement disciplinaire, de la littérature aux arts plastiques. La notion de citation sera notamment envisagée à l'aune de ces questionnements. Comment parler de citation dans le champ des arts plastiques, et en particulier dans le champ pictural ? La parodie engage-t-elle une pratique de la citation ? Les œuvres viendront étayer, illustrer et soulever ces problèmes. Notre ambition est, en effet, non de soumettre les œuvres à un cadre définitionnel, mais de confronter la définition aux œuvres afin de l'adapter, mais aussi, le cas échéant, d'en faire apparaître les limites. La relation de la parodie au détournement situationniste ou à l'appropriation – comprise comme pratique de l'*Appropriation art* –, comme autant de cas limites, ne manquera pas d'être abordée.

S'il est admis que les œuvres résistent aux étiquetages, ces résistances se posent ici de manière particulière. Qualifier une œuvre de *parodie* ou de *parodique* engage en effet toujours, peu ou prou, une part d'interprétation. Si son fonctionnement structural

14 Notamment chez Julia Kristeva, *Séméiôtiké, Recherches pour une sémanalyse,* Paris, Ed. du Seuil, 1969.

15 Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, 1982.

16 Principalement dans ses deux ouvrages consacrés au sujet, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994 et *La Relation parodique*, Paris, J. Corti, 2007.

favorise l'identification de la parodie, estimer les divers degrés de l'humour mis en jeu est, pour partie, une affaire de lecture et de point de vue. Dans certains cas, les œuvres affichent incontestablement leur dimension parodique. Dans d'autres, la détermination d'une intention parodique est une entreprise aussi délicate que subjective. Ce que nous appréhendons ici comme parodie pourra être entendu par d'aucuns comme un hommage sérieux, et inversement. Loin de constituer un obstacle, les partis pris parfois discutables et discutés dont nous ferons état dans notre travail révèleront en tous cas à quel point la parodie, reposant sur une relation de complicité avec son spectateur, est tributaire de sa réception.

Nous nous pencherons sur les usages de la parodie de la seconde moitié du XIXe siècle à la fin des années 1950. Bien que précédant notre champ d'étude, cette période de plus d'un siècle doit être examinée non seulement parce qu'elle permet de comprendre comment la parodie en est venue, peu à peu, à être au cœur des pratiques artistiques, mais aussi parce que les artistes de l'époque sont perçus comme des précurseurs par les générations suivantes, et donc soumis à leur tour à de multiples parodies. En témoigne la « fortune parodique », qui s'étend jusqu'à nos jours, d'œuvres comme *Le Déjeuner sur l'herbe* [fig. 34] ou *Olympia* [fig. 33]. Pour ce qui est du XIXe siècle, le cas d'Edouard Manet apparaît particulièrement significatif, dans la mesure où il introduit au sein de la peinture proposée à la sélection du Salon officiel des procédés aux formes parodiques et révolutionnaires. L'essor de la parodie, dans ce second XIXe siècle marqué par l'esprit de « blague »[17] décrit notamment par les frères Goncourt[18], est alors principalement lié à celui de la caricature. Dans les pages des journaux paraissent les Salons caricaturaux ou Salons comiques, objets parodiques dont nous décrirons les enjeux et les ressorts. Créés en 1882, les Arts incohérents, produits des fumisteries fin de siècle[19], emploient la parodie pour amuser leur public et moquer, à grand renfort de plaisanteries potaches, les institutions en perte de vitesse.

Nombre des inventions incohérentes connaîtront une réévaluation rétrospective en tant que signes avant-coureurs des avant-gardes historiques, en particulier du dadaïsme. Avec ces avant-gardes, la parodie connaît pourtant un déplacement de taille :

17 Cf. Nathalie Preiss, *Pour de rire ! : la blague au XIXe siècle ou La représentation en question*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

18 Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon,* T.1, chap. VII, Paris, A. Lacroix Verboeckhoven, 1868, p. 40.

19 Voir notamment Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne, l'esprit fumiste,* Paris, J. Corti, 1997.

elle est désormais l'une des possibilités de la production artistique. Outil à part entière aux mains des artistes, elle engage de nouveaux enjeux, notamment par sa contribution au grand projet avant-gardiste : la *tabula rasa*. Développant un esprit iconoclaste, destructeur et sacrilège, les artistes puisent dans l'histoire de l'art consacrée pour assouvir leur désir d'en découdre avec le passé. C'est sous l'angle d'une table rase non amnésique que nous aborderons les créations parodiques produites au début du XX^e^ siècle. Avec le surréalisme, nous verrons que la parodie radicale se teinte d'une aspiration à la réinvention, à la métamorphose des œuvres sources à des fins de réenchantement. Les figures de Pablo Picasso, Francis Picabia et Salvador Dalí se démarquent par la permanence avec laquelle, au cours de leurs carrières, ils ont réemployé des œuvres du patrimoine artistique. C'est à ce titre que nous nous pencherons sur leurs démarches respectives.

Du point de vue de sa réception, l'art du second XX^e^ siècle est marqué par la prédominance de qualificatifs qui se forment autour des préfixes néo- et post-. L'emploi de ces deux préfixes signale une relation complexe au passé, offrant un terrain propice aux manifestations parodiques. Cette relation peut relever d'une entreprise de perpétuation et de renouvellement, lorsqu'elle est associée à néo-, ou, lorsqu'elle est associée à post-, d'un désir de s'inscrire dans un après, pour indiquer une rupture suivie d'un changement de paradigme. C'est dans cette perspective que nous étudierons la gestion de l'héritage avant-gardiste par les néo-avant-gardes. Nous serons amenée à mesurer l'importance prise par la parodie chez les acteurs du Pop art, du Nouveau réalisme ou de la Figuration narrative. La notion de postmodernisme, avec ce qu'elle comporte de confusions, fera ensuite l'objet d'un développement détaillé. Nous verrons comment la parodie y est tantôt centrale, tantôt noyée dans la perception d'un usage généralisé des formes du passé marqué par l'éclectisme.

Qu'elle soit avant-gardiste, néo-avant-gardiste ou postmoderne, la parodie n'est jamais indifférente à l'œuvre première qu'elle élit et transforme, ni à son auteur. Elle « implique fondamentalement une *relation critique* à l'objet parodié »[20], écrit Daniel Sangsue. La nature de cette relation et l'éventail de ses modalités, de ses intentions et de ses régimes sera examinée dans notre deuxième partie. Il sera aussi question de la place essentielle du spectateur. Notre approche ne sera pas chronologique ; nous chercherons ainsi à tisser des liens entre les œuvres, à effectuer des passages entre la considération

20 Daniel Sangsue, *op. cit.*, 2007, p. 11.

d'une existence générale de la parodie et celle de cas singuliers aux caractéristiques propres. La parodie sera à la fois envisagée dans son ensemble et dans la pluralité de ses manifestations.

Nous nous concentrerons sur la tonalité ludique, comprise comme l'une des possibilités et des nuances de l'expression parodique. La parodie entretient des rapports étroits avec le jeu : elle mobilise l'esprit et la mémoire du spectateur, le distrayant dans un système de références jugé parfois élitiste ; mais se présentant à l'occasion comme une gaminerie cultivée, elle peut aussi prendre la forme d'un jeu gratuit et sans conséquence, ou être perçue comme telle ; *enfance de l'art*, elle chahute les modèles, sans cependant pouvoir prétendre effectuer un véritable retournement d'autorité.

Si le ludisme préserve la parodie de toute suspicion d'agressivité, tel n'est pas le cas de son potentiel comique. L'effet comique parodique à l'accent parfois caustique, sinon corrosif, repose avant tout sur un rabaissement. Dégrader le chef-d'œuvre reconnu est l'un de ses ressorts. L'œuvre source se voit travestie et tirée vers le trivial : l'artiste l'extrait de son cadre muséal, l'altère tout en l'assimilant, la tient à distance tout en la traitant avec familiarité. Dans son célèbre essai sur le rire, Henri Bergson décrit en ces termes la « transposition » parodique : « Transpose-t-on en familier le solennel ? On a la parodie.[21] » Outre leur goût pour le trivial, les parodistes déploient avec un plaisir non dissimulé les ressources de l'incongru, du mauvais goût et du kitsch. Exploitant les procédés caricaturaux, ils imposent de plus à leurs sources des accentuations et déformations qui les tournent en ridicule, ou les éloignent radicalement des normes de beauté auxquelles elles étaient censées correspondre. Parce qu'elle s'immisce dans l'enceinte de l'art sacralisé pour le détrôner, la parodie a à voir avec le carnaval[22]. S'autorisant toutes les grossièretés et les obscénités, certaines parodies développent un langage du sacrilège et de la bassesse, liant la chair à la viande ou la nourriture aux excréments. Cette iconographie parfois scatologique n'est pas sans informer le travail du parodiste lui-même, ingérant l'autre pour mieux le digérer. L'opération parodique se fait parfois cruelle : les artistes se livrent alors à de petits jeux de massacre, s'acharnant sur une source qu'ils assassinent ou vandalisent.

21 Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, P.U.F., Paris, 1967, p. 94.

22 Comme nous le verrons, cet aspect a notamment été étudié par Mikhaïl Bakhtine, dans *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance,* traduit du russe par André Robel, Paris, Ed. Gallimard, 1970.

La capacité de la parodie à mettre sa violence et son pouvoir de subversion au service de fins politiques sera étudiée. Après avoir examiné les liens entre parodie et satire, nous nous intéresserons à la mobilisation de la parodie dans un renouvellement de la peinture d'histoire, entrepris notamment par les acteurs de la Figuration narrative. Art de la transformation, la parodie permet de déplacer et de bousculer notre regard sur des œuvres célébrées et familières, informant et exposant les enjeux sociétaux et politiques induits par ces représentations, mis en veille ou neutralisés par le passage du temps. De nombreux artistes mettent à profit la parodie pour s'en prendre à une culture dominante véhiculée par les images. Les artistes que nous serons amenée à regrouper sous cet angle divergent à bien des égards, par leurs préoccupations contextuelles et formelles, ainsi que par le contenu de leur dénonciation. Tous cependant se servent de la parodie pour révéler au spectateur les filtres idéologiques par lesquels ces productions artistiques sont réalisées, perçues et acceptées.

Art sur l'art, la parodie est l'une des formes majeures de la réflexivité, dimension à laquelle nous nous attacherons dans la troisième partie. Elle est exploitée par les artistes qui portent, au sein d'une œuvre nouvelle, un regard critique sur les conditions de création, de réception, de conservation et de marchandisation de l'œuvre d'art. Comme nous le verrons, la parodie tend bien souvent un miroir au cadre institutionnel. Elle participe au « questionnement de l'institution artistique, de ses paramètres perceptifs et cognitifs, structurels et discursifs »[23] mené par de nombreux artistes depuis les années 1960. À ce titre, nous nous pencherons sur les tentatives mises en place par les artistes pour parodier et interroger le paradigme du musée. Nous nous arrêterons également sur la manière dont certaines parodies visent la prégnance du discours des critiques et historiens qui colle parfois à l'œuvre au point de ne pouvoir en être dissociés. Au-delà de la source qu'il choisit de parodier, l'artiste peut mettre en cause l'environnement de l'œuvre d'art. Cette fonction parodique sera abordée par l'étude d'un élément hautement symbolique du statut de l'œuvre : le cadre.

La posture du parodiste est complexe. Bien qu'il soit créateur, sa production témoigne aussi de sa perception de l'œuvre d'un autre, c'est-à-dire de son attitude de spectateur. Ce double statut ouvre tout un champ de mises en abîme, de jeux spéculaires et de dévoilements que nous nous appliquerons à détailler. Se saisissant d'une œuvre préexistante, le parodiste en fournit une analyse. Comme l'ont valorisé les théoriciens

23 Hal Foster, *Le retour du réel, situation actuelle de l'avant-garde*, [trad. française par Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht], Bruxelles, La Lettre volée, 2005, p. 46.

dont nous convoquerons les travaux[24], la dénudation parodique débouche dans bien des cas sur un renouvellement. Mettre à nu des procédés canonisés permet de prendre conscience de l'histoire des formes artistiques tout en accélérant et en entérinant leur évolution. Imitation d'une œuvre pouvant elle-même reposer sur un système mimétique, la parodie est aussi l'occasion d'inspecter les fonctionnements de la *mimesis*. Dans l'œuvre seconde, l'art se révèle comme artifice. Trompe-l'oeil, maquillage et théâtralité sont les termes de cette entreprise, dont nous étudierons la teneur.

Dans cette exploration du faire, le parodiste réfléchit l'art du parodié comme le sien propre, questionnant de manière récurrente la figure de l'artiste. Pratiquant un art de la reprise, parfois perçu comme un pis-aller de la création, les parodistes mettent à rude épreuve le mythe de l'artiste démiurge analysé par Ernst Kris et Otto Kurz[25], et à leur suite par Nathalie Heinich[26]. Nous avons choisi d'éclairer cet aspect par l'examen du traitement parodique des topos de la figure d'artiste que sont l'atelier et la signature. Si les parodistes ne sont pas tendres avec leurs prédécesseurs, il ne s'épargnent pas eux-mêmes, n'hésitant pas à se présenter sous les traits d'avortons, de parasites ou de voyous, et à pratiquer ainsi l'autoparodie par le biais de l'autoportrait. Enfin, lorsque le parodiste s'est émancipé et connaît lui-même la notoriété, parodier l'autre peut devenir l'occasion d'un retour sur soi.

Effectuant sans cesse des allers-retours entre la théorie sur la parodie et les œuvres, nous chercherons à nous approcher au plus près des enjeux soulevés par les artistes et des modes opératoires exploités. Insistons sur ce point : les œuvres constituent la matière principale de nos travaux. À partir d'elles, nous nous efforcerons de respecter et de mettre en lumière la nature essentiellement paradoxale de la parodie. Formulant une charge contre l'art, au sein même d'une œuvre nouvelle, la parodie est décrite par Linda Hutcheon comme une « transgression autorisée »[27]. Elle est de surcroît perçue tantôt comme un jeu élitiste et cultivé, tantôt comme une pratique vulgaire et facile. Considérée parfois comme iconoclaste et subversive, elle peut aussi

24 Notamment les formalistes russes : Iouri Tynianov, « Destruction, parodie », (1921), in *Change,* n°2, Paris, Ed. du Seuil, 1969, p. 67-76 ; Boris Tomachevski, « Thématique », (1925), in *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov,* Paris, Ed. Du Seuil, 1965, p. 263-307.

25 Ernst Kris & Otto Kurz, *La Légende de l'artiste*, (1934), [trad. française par Laure Cahen-Maurel], Pars, Ed. Allia, 2010.

26 Nathalie Heinich, *L'élite artiste, Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

27 Linda Hutcheon, « Authorized transgression : The Paradox of Parody », in *Le Singe à la porte, vers une théorie de la parodie*, [textes rassemblés et édités par Groupar], New York, Peter Lang, 1984, p. 13.

être interprétée comme le résultat d'une nostalgie ou d'un conservatisme à peine dissimulés. Ainsi, elle oscille sans cesse entre l'admiration et la destitution, l'hommage et l'outrage. Art de l'assimilation et de l'intégration, elle est également le lieu d'une démarcation.

# PARTIE 1.

# La parodie, un état des lieux

# Chapitre 1.
# Vers une définition

## 1.1 Une notion dévaluée et confuse

Si la parodie marque l'histoire de la littérature depuis l'Antiquité, sa première occurrence connue remontant à la *Poétique* d'Aristote, celle-ci va par la suite longtemps être perçue comme un genre mineur, au mieux comme une intervention ponctuelle, une figure. Les différents ouvrages portant sur la parodie mentionnent tous la suspicion qui l'entoure : à titre d'exemple, Lionel Duisit place la parodie parmi les « modes dévalués »[28] auxquels il consacre son étude. Tant dans l'usage commun du terme, que dans sa considération en tant que genre littéraire et artistique, la parodie a mauvaise réputation. Elle est, de plus, bien souvent confondue avec le plagiat, la caricature, la satire et surtout avec le pastiche. Si cette dépréciation couplée à un flou terminologique a motivé une large entreprise d'éclaircissement dans le domaine de la littérature, elle reste très présente pour ce qui concerne les arts plastiques. Ainsi, historiens d'art, critiques et artistes eux-mêmes semblent toujours réticents à l'idée de qualifier une œuvre de parodique, sous peine de la dénigrer. Il s'agit ici de comprendre quel est l'usage courant péjoratif du terme parodie, pour voir ensuite comment celle-ci apparaît comme suspecte en tant que pratique à part entière. On s'arrêtera également sur son traitement lorsqu'elle est spécifiquement appliquée aux arts, pour nous intéresser enfin à la confusion qui entoure le terme, au-delà de toute dévalorisation.

Daniel Sangsue, dans *La relation parodique*, relève une acception courante très négative du terme : « L'usage courant donne en effet à la *parodie* le sens péjoratif de *simulacre,* d'*imitation trompeuse ou grossière*.[29]» Cet usage place résolument la parodie du côté du faux, de la tromperie et du manque. Le simulacre semble au premier abord fondamentalement différent de la parodie, en ce qu'il ne qualifie pas un genre, une

28 Lionel Duisit, *Satire, Parodie, Calembour, esquisse d'une théorie des modes dévalués*, Paris, Ed. Anma Libri & Co, 1978.
29 Daniel Sangsue, *La relation parodique,* Paris, Ed. José Corti, 2007, p. 22.

pratique littéraire ou artistique. Cependant, un parallèle s'établit dans la manière dont fonctionnent ces deux notions. Le simulacre désigne souvent un objet qui a pour référentiel un autre objet réel par rapport auquel il est second, tout comme la parodie se construit toujours dans sa relation à une œuvre antérieure. Le terme simulacre provient, en effet, du mot latin *simulacrum* qui désigne la « représentation figurée de quelque chose »[30]. En tant que « représentation », le simulacre n'a pas de vie propre et ne peut offrir qu'une apparence, qu'un reflet des choses réelles et concrètes auxquelles il est subordonné. Il vient toujours souligner une insuffisance, tout comme on peut reprocher à la parodie de ne savoir être une forme autonome et indépendante, dans la mesure où elle se conçoit *à partir de*. Une dimension trompeuse est aussi prêtée au simulacre, sa seconde acception le définissant comme « apparence qui se donne pour réalité » ou encore comme « objet factice qui en imite un autre ». Identifier la parodie à un simulacre vise ainsi à la disqualifier en tant que fausse imitation d'un original sur lequel elle se greffe, et dont elle ne serait qu'un objet de substitution, une contrefaçon mineure.

Cette assimilation de la parodie au simulacre se retrouve dans le langage poétique, notamment sous la plume de Georges Bataille. Son poème *L'Anus solaire*[31] s'ouvre sur ces mots : « Il est clair que le monde est purement parodique, c'est-à-dire que chaque chose qu'on regarde est la parodie d'une autre, ou encore la même chose sous une forme décevante.[32]» Georges Bataille y dresse le constat d'un monde d'apparences, dans lequel le véritable et l'essence ne se trouvent plus. La parodie sert l'expression d'une déception perpétuelle, d'un manque et d'une terrible vacuité. Plus loin dans son poème, l'auteur explore les relations humaines entre les êtres : « Ils auront beau se chercher avidement les uns les autres : ils ne trouveront jamais que des images parodiques et s'endormiront aussi vides que des miroirs.[33]» La formule « images parodiques » prend toute sa force pour évoquer de parfaits simulacres, reflets trompeurs et insatisfaisants face auxquels nous nous trouvons fatalement. La quête pour découvrir et comprendre l'autre dans sa réalité et sa vérité se solde donc par un échec tragique.

Nous sommes ici proches d'une définition du simulacre en tant qu'image, vision négative de la représentation telle qu'elle s'est exprimée à Byzance dans la bataille entre

30 Sauf indication contraire, toutes les définitions qui suivent sont extraites de : *Trésor de la langue française informatisé,* Paris, Ed. du CNRS, 2004.
31 Georges Bataille, « L'Anus solaire », (1931), in *Œuvres complètes*, *I. Premiers Écrits, 1922-1940*, [présentation de Michel Foucault], Paris, Ed. Gallimard, p. 79-86.
32 *Ibid.*, p. 81.
33 *Ibid.*, p. 83.

iconophiles et iconoclastes[34], puis au XVI^e dans le conflit entre catholiques et protestants. Pour les iconophiles, l'image est unie à son modèle par un lien métaphysique ; elle n'est plus seulement une représentation, mais une évocation, une porte par laquelle la divinité accède au monde sensible. Au contraire, l'image divine peut être vue comme simulacre dès lors qu'elle tend à remplacer l'idée de la divinité. Un tel déplacement s'opère au moment où les hommes commencent à idolâtrer l'image elle-même. Dans « La précession des simulacres », Jean Baudrillard souligne la toute puissance de l'image comme simulacre, qui fascine et se substitue à l'idée qu'elle est censée représenter : « Ainsi l'enjeu aura toujours été la puissance meurtrière des images, meurtrière du réel, meurtrière de leur propre modèle, comme les icônes de Byzance pouvaient l'être de l'identité divine.[35]» Si la parodie est comprise comme simulacre, on imagine alors qu'elle se comporterait à l'égard de l'original qu'elle reprend comme ces images à l'égard des divinités qu'elles incarnent. Elle en livrerait une version dégradée et mineure et tendrait à s'imposer pour faire oublier ce modèle premier et original, agissant en quelque sorte en « meurtrière ».

Cette comparaison du simulacre et de l'image ne se limite pas au domaine religieux et a sa place dans les débats sur l'art depuis l'Antiquité. Elle opère quand l'activité artistique se donne pour but l'imitation de la nature, et peut être accusée de ne saisir que des apparences, sans produire de vie propre. La vanité de l'artiste s'exprimerait dans cette tentative de saisir la nature par la figuration, figuration qui tromperait nos sens en provoquant des émotions pareilles à celles ressenties devant le spectacle de la nature. La part d'idéalisation entrant en compte dans la représentation peut, elle aussi, être qualifiée de simulacre, miroir trompeur de la réalité. Le terme simulacre vient ainsi comme une sentence lorsqu'il est appliqué à l'art, signalant la part d'artifice et de mise en scène trompeuse inhérente à la construction d'une image.

Cet aspect du simulacre se retrouve dans l'usage fait du terme parodie, notamment par Kasimir Malevitch dans « Du cubisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural »[36]. Dans ce fameux manifeste, Malevitch lance un appel véhément à ses lecteurs : « Crachez à votre tour sur les vieilles hardes et habillez l'art de neuf.[37]» Il

34 Voir notamment Mario Perniola, « Icônes, visions, simulacres », [trad. de l'italien par Michel Makarius], *Traverses*, n° 10, Paris, Ed. de Minuit/Centre Georges Pompidou, 1978, p. 39-49.

35 Jean Baudrillard, « La précession des simulacres », in *Simulacres et simulation*, Paris, Ed. Galilée, 1981, p. 16.

36 Kasimir S. Malevitch, « Du cubisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural », (1915-1916), in *Écrits*, [trad. française par Andrée Robel-Chicurel], Paris, Ed. Champ Libre, 1975.

37 *Ibid.*, p. 192.

agit dans un ordre de rupture et de table rase propre aux avant-gardes, dans une volonté affirmée de « se débarrasser des *saloperies de l'Art Académique* »[38]. C'est dans cette logique qu'il s'attaque de manière virulente à l'art dit classique et à la prédominance de l'idéalisation et des modèles de pensée hérités de l'art grec antique et élevés au rang de parangon. Afin de signaler ce qui, pour lui, consiste en une impasse et un déclin de l'art, il s'attaque à l'un de ces exemples les plus reconnus et *a priori* incontestables, *La Vénus de Milo*, incarnation s'il en est d'un idéal de pureté et de beauté canonique : « *La Vénus de Milo* est l'exemple concret de ce déclin ; ce n'est pas une femme réelle, c'est une parodie.[39]» Le terme parodie évoque ici, à dessein, un mépris pour l'œuvre décrite, un moins, un manque. La sculpture s'inscrit en négatif face à la femme réelle et se voit obligée d'assumer une défaillance face à son modèle. Opposée au réel, la parodie se trouve ainsi alliée au simulacre et comparée à une forme de maquillage, puisque Malevitch parle d'un « réalisme […] pommadé et poudré par le goût de l'esthétique »[40]. On sait combien la comparaison de l'art et du maquillage vise, notamment à travers l'histoire de la peinture, à en dénoncer au mieux l'artifice et la séduction, au pire l'immoralité et la perversion[41]. La parodie incarne cet art décadent, caduque et vide, toujours en défaut par sa nature et dont Malevitch entend se débarrasser au profit d'un art vrai et essentiel, du suprématisme comme « nouveau réalisme pictural ».

À travers ces exemples apparaît combien ce lien entre simulacre et parodie dans le langage courant peut révéler de méfiance à l'égard de cette dernière. C'est, en effet, son fonctionnement même, en tant que transformation et reprise d'une œuvre qui la précède, qui pousse à cette assimilation au simulacre, érigé sans cesse en danger pour l'essence de l'art. La mauvaise réputation de la parodie ne s'arrête pas à son utilisation dans le langage courant. Elle l'atteint aussi en tant que genre, ou plutôt en tant que *mauvais genre*.

De même que toute production opérant comme réécriture, reprise, copie, imitation ou détournement, la parodie a toujours position d'œuvre seconde, étant

38 *Ibid.*, p. 185, en italique dans le texte.

39 Kasimir S. Malevitch, *op. cit.*, p. 188. Nous précisons que, bien que la phrase soit traduite de manière différente, le terme « parodie » est aussi employé dans la traduction réalisée par Jean-Claude et Valentine Marcadé, dans Kasimir S. Malevitch, *De Cézanne au suprématisme, tous les traités parus de 1915 à 1922*, Lausanne, Ed. L'Âge d'Homme, 1974, p. 53.

40 Kasimir S. Malevitch, *op.cit.,* p. 188.

41 Sur les liens entre la peinture et le maquillage, voir notamment : Jean-Claude Lebensztejn, « Au beauty parlour », (1977), *Annexes - de l'œuvre d'art*, Bruxelles, Ed. La Part de l'Œil, 1999, p. 69-111.

inévitablement *d'après* et donc *après*. Le travail de citation relève ainsi de la « seconde main », pour reprendre ici l'expression d'Antoine Compagnon[42]. Gérard Genette parle quant à lui de « littérature au second degré »[43], tant du point de vue de l'écriture que de la lecture. Avant d'analyser le processus de dévalorisation, il nous faut mentionner cet aspect qui est une condition réelle et constitutive des œuvres parodiques. La parodie se conçoit, dès son origine, autour d'une dépendance à l'égard de sa source. Elle se définit à partir d'un donné préexistant, se construit et se comprend en regard de celui-ci. Le parodiste réalise d'ailleurs toujours son œuvre en pensant à une autre, en l'ayant en mémoire ou en l'observant, directement ou indirectement, par le biais de reproductions. De même, elle est reçue par un public qui, dans le meilleur des cas, en évalue l'intention et la comprend en se remémorant l'œuvre d'origine. Oublier ou nier que la parodie dépend d'une autre œuvre, d'un autre artiste, c'est prendre le risque de la dénaturer.

C'est en partie cette nature de la parodie qui explique qu'on lui refuse le statut d'œuvre majeure et valant pour elle-même. Elle est parfois réduite à la fonction de commentaire émis sur la source qu'elle reprend, plus qu'elle n'est comprise comme une création artistique à part entière. On lui ferme l'accès au grand art, pour la reléguer au rang d'activité subalterne, ou encore d'exercice. C'est ici la genèse de l'œuvre d'art qui est en question. Si la parodie peut être vue comme ne produisant que des œuvres de second rang, c'est parce qu'elle ne serait pas le produit d'une inspiration libre et autonome, sans précédent. À l'opposé du mythe de la page ou de la toile vierges et émancipées de toute influence, ce type de création naît d'une réflexion autour d'une œuvre, et d'un travail de reprise. Cet aspect apparaît notamment dans le texte écrit par Guy Belzane dans un *TDC* [*Textes et Documents pour la Classe*, dossiers principalement destinés aux enseignants][44] consacré à la parodie et au pastiche. Il s'y exprime en ces termes : « Loin de tout romantisme ou expressionnisme, la parodie et le pastiche ont peu à voir avec l'inspiration, et la création y est abordée dans ses aspects les plus formalistes, voire matérialistes.[45]» Tout comme le pastiche, la parodie serait quasi étrangère à l'inspiration et se limiterait à un maniement des formes puisées dans d'autres œuvres. Pratique terre à terre et laborieuse contre élévation de l'esprit et de la liberté du geste, exercice et formalisme contre inspiration, reprise contre invention : ces oppositions sont bien sûr établies aux dépens des genres de détournement. Comme

42 Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de citation*, Paris, Ed. du Seuil, 1979.
43 Gérard Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, Paris, Ed. du Seuil, 1982.
44 Guy Belzane, *TDC, Pastiche et parodie, de l'art du détournement,* n° 788, 2000.
45 *Ibid.*, p. 14.

l'auteur le précise, nous voyons ici combien cette condamnation de la parodie – et avec elles, des autres pratiques s'emparant d'œuvres préexistantes – est le résultat et l'héritage d'une conception de la créativité proche de l'idéal romantique du génie, de l'originalité et de l'inspiration[46]. On peut noter à titre d'exemple une citation au sujet de Victor Hugo, utilisée par Hélène Maurel-Indart dans son ouvrage sur le plagiat[47] et tirée du journal du romancier et poète français Pierre Louÿs :

> « Quels sont ses procédés ? Des procédés inventés par lui. De qui s'inspire-t-il ? De LUI. Ainsi, voilà un homme qui invente. Jamais personne n'avait rien fait de semblable avant lui. Il ne perfectionne pas, il INVENTE ! Et il invente tout, non seulement le procédé, mais l'art lui-même, puisqu'il n'a rien appris, et que, tous ces chefs-d'œuvre, il les fait hors de toute communication avec les hommes, loin de tout musée, seul avec l'Océan. […] Lui n'imite pas. Il fonde un art nouveau, sans rien savoir de ceux qui existent.[48] »

La glorification de l'auteur inventeur est ici incompatible avec tout procédé de reprise, et donc avec toute parodie.

Ainsi, le processus parodique exclurait par nature la production d'œuvres « géniales », novatrices, inspirées et inspirantes. C'est ce que relève Sanda Golopentia-Eretescu dans son texte « La parodie et la feinte », écrit suite au colloque *Dire la parodie* de 1989, dans lequel la vision péjorative de ce genre est étudiée : « Avec la parodie, nous sentons que ce n'est pas exactement de création artistique qu'il s'agit ou, du moins, pas de celle qui aboutit à l'art (littéraire, musical, pictural, sculptural, etc.) "monumental".[49]» Difficile donc pour une parodie d'accéder au rang de chef-d'œuvre imposant selon les critères d'originalité et de grandeur. Tandis que l'œuvre parodiée peut accéder au « monumental », ce statut est refusé à la parodie, condamnant celle-ci à être en position d'infériorité vis-à-vis de sa source. L'idée de la postérité est présente dans cette notion qui implique une fonction mémorielle, et parler d'un « monument » de l'art ou de la littérature revient aussi à désigner une création entrée dans l'histoire, destinée à perdurer sans perdre de son impact. Force est de constater que les parodies s'en prennent le plus souvent à des œuvres consacrées, dont elles n'atteignent pas ou rarement la notoriété et la reconnaissance. Si la Mona Lisa à moustache de Marcel Duchamp *L.H.O.O.Q.* [fig. 23] de 1919 est l'une des parodies les plus célèbres,

46 Nous reviendrons sur cette conception romantique du génie dans la partie consacrée à la figure du parodiste, en nous appuyant notamment sur le travail de Nathalie Heinich [Cf. *infra* chap. 9].
47 Hélène Maurel-Indart, *Du Plagiat*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
48 Pierre Louÿs, *Mon Journal, 24 juin 1887 – 16 mai 1888*, Paris, Ed. Du Seuil, 1994, p. 266.
49 Sanda Golopentia-Eretescu, « La parodie et la feinte », in *Dire la parodie,* [colloque de Cerisy, ed. by Clive Thomson, Alain Pagès], New York ; Berne ; Paris, Ed. Peter Lang, 1989, p. 35.

apparaissant dans toutes les histoires de l'art et ayant suscité de nombreux commentaires, qui soutiendrait que sa renommée dépasse celle de *La Joconde* de Léonard de Vinci ? D'ailleurs la parodie d'une œuvre passée à la trappe et non à la postérité ne saurait plus fonctionner et perdrait donc, elle aussi, une part de son intérêt puisque, comme nous l'avons dit précédemment, la reconnaissance de la source est l'une des conditions pour que la parodie soit reçue comme telle. Comme le souligne Daniel Grojnowski dans son ouvrage *La Muse parodique,* regroupement de textes dont il rédige la présentation : « [Les représentations parodiques] perdent toute saveur et deviennent inintelligibles, dès que leur modèle tombe dans l'oubli. […] Dépendante d'un modèle qui lui sert de tuteur, la parodie est appelée à disparaître avec lui.[50]» De plus, si le succès de l'œuvre parodiée dépasse de fait sa contemporanéité par son inscription dans l'histoire, ayant ainsi acquis le certificat d'une certaine intemporalité, la parodie ne pourrait être lue que comme une manifestation propre à un temps particulier. Plus que comme une création originale aspirant à traverser les époques, elle agirait à un moment donné comme *réaction à* ou *réaction contre*. La parodie apparaît, selon ce point de vue, comme une œuvre doublement dépendante, tributaire à la fois de sa source et de son contexte.

Autant d'aspects propres à ce genre qui conduisent à interpréter ses manifestations comme un symptôme. Il en est ainsi de la période qui fait l'objet de notre étude, depuis les années 1960 et jusqu'à nos jours, et dans laquelle la parodie est, comme nous le verrons[51], omniprésente. Si le nombre de créations qui ne s'appuient sur aucune œuvre antérieure pour exister semble s'amenuiser au profit de références parodiques à un art appartenant au passé, alors la parodie peut apparaître comme le signe d'un véritable danger pour la littérature ou l'art. Dans les époques imprégnées de sa présence, elle vient entériner l'impression que tout a déjà été réalisé et que nous avons irrémédiablement affaire au *déjà-vu*. Les auteurs et artistes du passé ayant exploité toutes les possibilités et réalisé toutes les formes offertes par leur discipline à travers l'histoire, il ne resterait aux créateurs du temps présent que les pratiques du « re »[52] : redite, remake, reprise, recyclage... Le point de vue opposant la parodie à l'originalité et à l'inspiration conduit à interpréter l'usage important de ce genre comme

50 Daniel Grojnowski, « Présentation », in *La Muse parodique*, Paris, Ed. José Corti, 2009, p. 29.

51 Nous y reviendrons par la suite, notamment en nous intéressant à la période dite « postmoderne » et aux implications de ce terme [Cf. *infra* chap. 3].

52 Nous reprenons ici l'expression utilisée pour titrer le numéro de la revue *La Voix du regard* consacré à ces pratiques : *« Et Re! » Recyclage, Reprise, Retour,* n° 18, Paris, automne 2005.

la marque d'un essoufflement de la créativité, une panne généralisée de l'imagination. Constater l'intérêt des artistes pour la parodie devient alors le motif d'une inquiétude, sonnant l'alarme d'un vide et d'une baisse des possibles artistiques.

Cet aspect transparaît au travers des propos de Jean-Pierre Keller, dans son ouvrage *La Nostalgie des avant-gardes* paru en 1991 :

> « Quand, pour tout dire, il est devenu impossible d'innover, est-il une issue ? La seule voie de sortie est peut-être celle qu'ont empruntée de nombreux artistes depuis une ou deux décennies : s'extrayant en quelque sorte de la modernité, ils se plaisent à la parodier, comme si l'on pouvait espérer, par le détour de la deuxième fois, retrouver l'âge d'or de la première fois.[53]»

Si la parodie est présentée de façon plus positive, comme « une voie de sortie » face à l'impasse, la vanité d'une telle démarche artistique est néanmoins signalée par la formule. Issue possible, la parodie est pourtant une démarche vouée à l'échec, car fatalement considérée comme ne pouvant accéder à la réussite et à « l'âge d'or » de ce à quoi elle se réfère. L'auteur semble de plus la percevoir comme une facilité pour qui s'y adonne. En ayant recours à la parodie, les artistes adopteraient ainsi une forme d'évitement du problème de l'épuisement de la créativité. Ils y trouveraient alors un refuge, se complaisant dans un retour nostalgique et rassurant au lieu de se confronter au présent et au futur en inventant de nouveaux moyens.

On voit aisément comment ces attaques qui touchent le genre se reportent sur celui qui le met en pratique. Ainsi, le parodiste est bien souvent mal considéré à son tour, devenant lui-même la cible d'une dépréciation. Puisque la parodie peut être vue comme une voie facile pour combler un manque et une insuffisance, les créateurs dénués de talent et en mal d'inspiration y auraient volontiers recours afin d'accéder à un semblant d'art. Dans son ouvrage *À la charge, la caricature en France de 1789 à 2000,* dans lequel il consacre un passage aux « Registres parodiques », Bertrand Tillier signale ce déplacement de la dévalorisation, de la parodie au parodiste : « La parodie est généralement associée à une crise de la création artistique et à une défaillance de l'invention. Cette carence supposée réfute l'art et l'œuvre, en interdisant du même coup au parodiste d'être un artiste.[54]» La parodie permettrait à ceux qui l'emploient de faire irruption dans l'enceinte de l'art, sans avoir pour autant les qualités requises pour être considérés comme des artistes à part entière. Si la figure du parodiste fera l'objet d'une

53 Jean-Pierre Keller, *La Nostalgie des avant-gardes*, La Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube, 1991, p. 23.
54 Bertrand Tillier, « Registres parodiques », in *À la charge, la caricature en France de 1789 à 2000*, Paris, Ed. de l'Amateur, 2005, p. 210.

étude plus approfondie par la suite, il s'agit ici de saisir quels sont les tenants des reproches qui lui sont faits.

Dans *S/Z*[55], Roland Barthes affirme une forte méfiance à l'égard des procédés parodiques, liés à l'ironie dans leur fonctionnement. Selon lui, l'ironie et la parodie vont à l'encontre de ce qu'il nomme la « multivalence », condition d'accès direct à l'écriture sans passer par les questions d'autorité, de propriétés, d'origine et de paternité. La parodie, sous couvert d'être une pratique remettant en cause la voix qu'elle convoque, est en fait assimilée par Barthes à une « parole classique » et conservatrice :

> « Menée au nom d'un sujet qui met son imaginaire dans la distance qu'il feint de prendre vis-à-vis du langage des autres, et qui se constitue par là d'autant plus sûrement sujet du discours, la parodie, qui est en quelque sorte l'ironie au travail, est toujours une parole *classique*.[56]»

Le discours mis en place par le parodiste ne serait pas, comme celui-ci le prétend, un dialogue, mais bien une parole univoque. En outre, le parodiste apparaît comme un être de mauvaise foi, qui « feint » de prendre de la distance en opérant en fait une répétition dogmatique. Tout en ridiculisant la parole de l'autre, la parodie contribue à asseoir le parodiste comme auteur qui ne remettrait pas sa propre autorité en doute.

Au thème de la mauvaise foi vient s'ajouter celui du vol, plus fréquemment développé. C'est ce que note Daniel Sangsue : « Celui qui s'adonne à ces pratiques est considéré comme un voleur, ou du moins comme un parasite qui se nourrit aux dépens des créateurs originaux.[57]» En les reprenant à son compte, le parodiste s'approprierait les mérites de l'œuvre d'autrui, quand bien même il la transformerait. Il se saisirait de celle-ci afin de mieux masquer son incompétence, dans le but de rapporter à lui la gloire de l'œuvre convoquée. L'utilisation du mot « parasite » a une forte connotation péjorative, comparant le parodiste à un organisme ne pouvant produire lui-même sa source de vie, si ce n'est en tirant profit d'un autre organisme, au sein duquel il puise et dont il profite. Le parodiste-parasite serait donc un être nocif et gênant, dont il faut se débarrasser à tout prix. Les mots relevés par Sanda Golopentia-Eretescu pour faire état de cette dévalorisation sont tout aussi violents : selon elle, le parodiste est souvent comparé à un « prédateur, un vampire » ou « un cannibale»[58]. Ces termes recensés révèlent une attitude brutale à l'égard du parodié, victime engloutie et donc menacée de

55 Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Ed. du Seuil, 1970.
56 Roland Barthes, « L'ironie, la parodie », in *op. cit.*, 1970, p. 46.
57 Daniel Sangsue, *op. cit.*, 2007, p. 24.
58 Sanda Golopentia-Eretescu, « La parodie et la feinte », *op. cit.*, 1989, p. 37-38.

disparition. Sanda Golopentia-Eretescu ajoute à la liste la comparaison du parodiste à un « usurpateur » ou encore « un ravisseur, voire un voleur »[59]. Au-delà de la dimension imagée de dévoreur, l'allusion au vol indique que la démarche du parodiste est vécue comme l'acte d'un voyou qui enfreint la loi, comme la commission d'un rapt contre sa source. Cette accusation a de quoi surprendre, en ce qu'elle assimile la parodie à une forme de plagiat ou de contrefaçon, légalement répréhensible. Le plagiat désigne, en effet, le fait de copier une partie ou l'intégralité d'une œuvre frauduleusement, afin de se l'approprier sans en signaler explicitement la provenance. Or, s'il y a reprise et citation dans la parodie, celle-ci, pour réaliser un effet sur le spectateur/lecteur, est accompagnée de transformations et se doit de montrer clairement son emprunt. Un simple vol dissimulé ne sera ainsi jamais qualifié de parodique, et le parodiste difficilement attaquable en justice, à la différence du plagiaire[60].

Au-delà de cette dimension légale, on peut supposer que c'est encore le manque d'invention manifeste dans ces œuvres secondes qui mène à l'idée de l'usurpation. Et cependant, d'autres modes d'emprunts, qui produisent eux aussi des œuvres réalisées en relation à d'autres, ne partagent pas nécessairement cette accusation. Un auteur ou un artiste rendant hommage à un autre, dans une forme d'emprunt respectueuse, aura peu de chance d'être accusé de vol ou de vide créatif. De très nombreuses œuvres se construisent dans la référence et même la révérence à d'autres ou encore dans des rapports de filiation plus ou moins conscients. Le travail de copie pour ce qui est des Beaux-Arts est même vu comme une étape riche d'enseignements et de trouvailles, nécessaire à l'apprentissage académique. Cette idée n'est pas nouvelle, comme le montre l'histoire de l'imitation à travers les époques[61], et notamment celle de l'Antiquité grecque et romaine érigée en modèle prévalant depuis la Renaissance, puis persistant toujours dans l'art au XIX^e^ siècle. Il était même attendu des artistes qu'ils imitent les grands modèles livrés par l'histoire afin de s'élever et parfois d'accéder à l'originalité. On peut ainsi avancer l'idée que toutes les œuvres de *seconde main*, se construisant autour d'une filiation culturelle, ne connaissent pas forcément le sort de la parodie, cette filiation apparaissant même parfois comme un gage de qualité. Alors que l'hommage et

59 *Ibidem.*

60 Le droit à la parodie, au même titre qu'au pastiche et à la caricature est mentionné dans l'article L. 122-5 du code de la propriété intellectuelle, en tant qu'exception au droit d'auteur. À la différence du plagiat, ces œuvres, principalement destinées à l'amusement, doivent éviter tout risque de confusion avec leur original.

61 On peut notamment se référer à l'ouvrage de Dominique Château, *L'Héritage de l'art*, *Imitation, tradition et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1998.

la copie sont censés permettre à celui qui les réalise de célébrer une influence, d'y puiser une certaine grandeur, tout en s'en émancipant et en affirmant son originalité de créateur, la parodie est facilement vue, parfois à raison, comme une simple blague dont la qualité et l'intérêt s'épuisent une fois le ressort compris. Le travail du parodiste se résumerait donc à son rapport à autrui, sans en faire l'essence d'une nouvelle création.

Cette dévaluation étant partagée par d'autres genres comme la caricature ou la satire, nous sommes en droit d'avancer que l'attitude respectueuse ou non à l'égard de la source est aussi un critère de jugement, et participe à leur réputation commune. Ce qui dérange dans ces trois genres, c'est en partie la raillerie et le comique qui leur sont liés. Dès lors que l'on prête à la parodie une intention ridiculisante, elle incarne une sorte de menace pour tout grand ouvrage. Sous cet angle, l'acte du parodiste s'explique par la jalousie d'un artiste mineur et envieux du succès des autres. Ce genre incarne donc la revanche des médiocres, dont le but serait de ridiculiser les grands auteurs, à défaut de pouvoir réaliser des œuvres ayant valeur pour elles-mêmes. En se moquant de sa cible et en faisant montre d'une forme d'irrespect à son égard, il reste du côté d'une culture décadente, ne pouvant acquérir ses titres de noblesse en tant que genre spécifique. Au lieu d'apporter sa pierre à l'édifice de l'art, la parodie se contenterait de le salir et de l'égratigner au passage. Aux différents critères de dévaluation s'ajoute donc la suspicion d'immoralité, comme le souligne le propos de Charles Grivel dans sa participation au colloque *Dire la parodie* : « Il y aurait, d'un côté, le propre et la source, de l'autre, le parodique, descendances et décadences.[62]» L'humour, le comique, le grotesque ou la vulgarité qui semblent inhérents à la parodie participent à sa position d'infériorité. L'art sérieux s'y convertit en art comique, la beauté en laideur, la noblesse en trivial... Face à un art premier et originel, produisant des chefs-d'œuvre intemporels élevant l'esprit, la parodie fournit quant à elle des œuvres secondes, produits d'une réaction envieuse, revancharde et dénuée d'invention, véritable rabaissement à des plaisanteries faciles, d'un goût douteux.

Pour les besoins de notre étude, cette dévaluation de la parodie et du parodiste doit être discutée et nuancée, car elle fait obstacle à une véritable prise en considération de la pratique et de son fonctionnement. Mais il ne s'agit nullement de l'écarter dans notre approche des œuvres : en effet, les thèmes du vol, de l'usurpation ou de la dégradation sont précisément ce qui pousse certains artistes à se saisir de la parodie

62 Charles Grivel, « Le retournement parodique des discours à leurres constants. » , in *Dire la parodie*, *op. cit.*, 1989, p. 1.

comme d'une arme. Comme nous le verrons par la suite, les parodistes vont à l'occasion se mettre en scène comme des vandales irrespectueux, des imposteurs indifférents aux valeurs sacro-saintes d'originalité et de créativité, faisant feu de tout bois et monopolisant la force négative et la mauvaise réputation associées à la parodie.

Après ce relevé des reproches assez généraux adressés à la parodie, il convient de s'arrêter plus en détail sur la manière dont cette pratique est considérée et dont le terme est employé – ou au contraire évité – dans les propos portant spécifiquement sur des œuvres d'art, champ de notre étude. Si les questions de reprise, d'emprunts, de citation et de détournement rencontrent un très fort intérêt dans le contexte du postmodernisme, manifeste tant dans l'organisation d'expositions, que dans la parution d'ouvrages relatifs au sujet, nous verrons que ceux-ci n'abordent pas ou peu les questions de terminologie.

Face à cette mauvaise réputation englobant tout à la fois l'œuvre et son créateur, on comprend que les critiques, les historiens, mais aussi les artistes, ne qualifient de *parodiques* que rarement les œuvres qu'ils défendent ou souhaitent valoriser. La réaction de Roy Lichtenstein est, à ce titre, éclairante. L'artiste pop américain a cité à de nombreuses reprises des œuvres de l'histoire de l'art dont il transforme le style, à la manière du traitement de l'impression tramée des bandes-dessinées et des images publicitaires. Interrogé par Jean-Claude Lebensztejn[63] sur sa relation aux chefs-d'œuvre de la peinture – ici en particulier sur son rapport à Henri Matisse –, l'artiste montre une certaine réticence face à l'emploi du verbe *parodier* :

> « Je dirais plus volontiers que j'ai "affaire à" plutôt que je "parodie". Je suis sûr qu'il y a un côté ironique, mais je m'implique réellement quand je réalise mes peintures, et je crois que faire de simples parodies ou ironiser à propos de quelque chose du passé à bien trop à voir avec la plaisanterie pour élever des travaux au rang d'œuvres d'art.[64]»

Ainsi, la parodie se trouve écartée du vocabulaire de l'artiste, qui tient à s'en distinguer pour affirmer sa démarche comme travail et art, et non comme simple trait d'humour à peu de frais, incompatible avec l'implication complète du peintre. En 1964, Roy

63 Jean-Claude Lebensztejn, entretien avec Roy Lichtenstein, « Roy Lichtenstein in conservation on Matisse » (1975), in *Roy Lichtenstein*, [ed. by Grahame Bader : essays by Graham Bader, Yves-Alain Bois, John Coplans... (*et al.*)], Cambridge (Mass.), MIT press, 2009.

64 *Ibid.*, p. 53. Traduction de notre fait : « I'd rather use the term "dealing with" than "parody". I'm sure there are certain aspects of irony, but I get really involved in making the paintings when I'm working on them, and I think just to make parodies or to be ironic about something in the past is much too much of a joke for that to carry your work as a work of art. ».

Lichtenstein se démarquait déjà de la parodie lors d'une interview pour la radio, en associant cette dernière à une certaine perversion, parce qu'elle reprend des œuvres sans les aimer[65]. L'usage du terme perd dans ces propos sa dimension descriptive et informative : parler de parodie ne revient plus à désigner un mode d'action, une pratique précise et définie, mais à réduire l'œuvre, en l'entachant de sa connotation péjorative.

Comme le montre l'exemple de Roy Lichtenstein, la suspicion à l'égard de la parodie se relève majoritairement dans les ouvrages qui commentent des œuvres, dont la forme s'approche de la parodie. C'est lorsque la proximité avec ce genre et le risque qu'entraînerait le qualificatif de *parodie* se fait ressentir que la méfiance apparaît, chez les artistes aussi bien que chez les critiques, de manière préventive. On peut ainsi relever la manière dont Alain Jouffroy le tient à l'écart de la peinture qu'il défend. Cet écrivain français prend, dans son travail de critique d'art, le parti pris des artistes effectuant un retour à la peinture dans les années 1960-1970, notamment dans le mouvement dit de la Nouvelle figuration puis de la Figuration narrative, soutenu par *Opus International*, revue fondée en 1967 et à laquelle contribue l'auteur. Dans ce mouvement, les pratiques de citation et de détournement parfois parodiques sont monnaie courante, comme le montre la participation d'artistes tels Erró, Eduardo Arroyo, Antonio Recalcati ou Peter Saul, dont les œuvres figurent dans notre corpus.

En 1977, Alain Jouffroy réunit des peintres européens lors d'une exposition au Centre Georges Pompidou qui affirme un renouvellement de la peinture d'histoire. Les artistes y sont invités à réagir à la vie et à l'œuvre de François Topino-Lebrun, peintre révolutionnaire français élève de Jacques-Louis David, victime de la répression bonapartiste et guillotiné en 1801. C'est en particulier autour de son tableau *La Mort de Caïus Gracchus* (1792-1798) que les participants sont amenés à réfléchir à leur rapport à l'histoire et à leur propre engagement politique. C'est donc dans la référence à une œuvre antérieure que se joue cette nouvelle peinture. Or, dans l'ouvrage né de cette exposition, Jouffroy prend le soin de distinguer les œuvres présentées de l'hommage, mais surtout de la parodie :

> « Nous ne voulions pas célébrer, moins encore parodier un chef-d'œuvre, et les difficultés de lecture, dues au fait que le tableau était inaccessible dans sa totalité et que nous ne pouvions en parler que d'après des traces et des informations incomplètes, ont certainement favorisé la très grande liberté que les peintres ont

65 Bruce Glaser, « Oldenburg, Lichtenstein, Warhol : a discussion », juin 1964, radio WBAI. Retranscription in *Artforum*, février 1966, p. 20-24.

> manifestée à son égard. [...] Cela encourageait les peintres à demeurer sur leur propre terrain, et à ne jamais céder à la tentation, qui eut été dérisoire, de l'imitation et de la parodie naïves.[66]»

Conformément à ce que nous avons déjà noté, la parodie est visiblement mise du côté de la facilité, qui tend rapidement vers la naïveté, mais aussi d'une entrave à la liberté, et donc contraire à l'élan que Jouffroy désire insuffler. La volonté de l'auteur de placer sur le devant de la scène des artistes tournés vers l'avenir, indépendants et créatifs mène à les distinguer de l'art parodique ou imitatif. Si les œuvres exposées lors de cet événement culturel n'étaient en effet pas franchement parodiques, ce qui nous intéresse ici est le positionnement adopté par le critique d'art qui, dans sa situation de défense, prévoit l'attaque qui pourrait être faite aux artistes exposants et écarte la thèse de la parodie, dommageable au sérieux de l'entreprise.

Au-delà de cet exemple particulier, il nous faut étudier la place réservée à la parodie dans les ouvrages où les problématiques propres à ce genre sont abordées. La grande exposition organisée au musée du Louvre en 1993 et intitulée *Copier Créer, De Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre,* a donné lieu à la publication d'un catalogue[67], devenu depuis une véritable référence, qui propose une vaste iconographie et étudie l'évolution historique de la pratique de la copie et de l'imitation des modèles. Les deux actions *copier* et *créer*, mises en tension dans le titre, ne sont pas simplement confrontées sur le mode de l'opposition. Le catalogue met à jour la façon dont la création vient se loger dans une pratique pouvant s'apparenter à la copie. Le thème de la copie y est, de plus, entendu dans un sens élargi et laisse une place aux créations prenant clairement leurs distances avec les modèles convoqués, parfois par l'humour. Une partie du parcours de l'exposition était réservé à des œuvres contemporaines entretenant des relations aux œuvres conservées au musée.

Dans son texte « Au Louvre, d'après les maîtres », Jean-Pierre Cuzin, alors conservateur au département des peintures du musée du Louvre et commissaire de l'exposition, s'exprime au sujet du choix d'œuvres du XX$^{e}$ exposées. Après avoir soulevé le risque d'être accusé d'un trop grand éclectisme, il livre le motif qui a présidé à la sélection :

---

66 Alain Jouffroy, « Pour une nouvelle peinture d'histoire », in *Guillotine et peinture : Topino-Lebrun et ses amis*, Paris, Ed. du Chêne, 1977, p. 53.

67 *Copier Créer, De Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre,* [exposition Musée du Louvre, Paris, 26 avr.-26 juil. 1993], Paris, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1993.

> « Au moins le choix a-t-il été fait en fonction d'un critère, à une date donnée, d'urgence ou d'originalité, celui que nous aimerions continuer d'appeler la qualité, et non de drôlerie, de provocation gratuite ou d'exploitation délibérée. On ne trouvera pas ici la menue monnaie des grands maîtres.[68]»

L'auteur marque la volonté de balayer les reproches soulevés dès lors qu'on s'intéresse aux problématiques de l'imitation et de la citation. La mise en avant d'une exigence de qualité des œuvres semble rejeter les facéties plus ou moins provocantes, « menue monnaie » des grands peintres qui n'a pas sa place dans l'enceinte du musée. Un peu plus loin dans son texte, Cuzin souligne l'élargissement des modalités de la copie. Parmi ces possibilités qu'il énumère, on relève la suivante : « Copier c'est déformer (les transformations dérisoires, les succès comiques faciles)[69]. » Si le terme *parodie* n'est aucunement utilisé dans ce texte, sa désignation semble sous-jacente par l'évocation de ses fonctions : celle de la déformation et de la transformation au service d'un effet comique. Le mot ne fait pas l'objet d'un examen particulier ou d'une étude terminologique. Il apparaît néanmoins sous la plume de Bernard Ceysson dans sa contribution « Le XX^e^ siècle, de l'interprétation à la transgression ». Notant l'omniprésence de la citation dans les œuvres des artistes avant-gardistes, l'auteur précise que « cette obsession ne les conduit pas, non plus, à la seule parodie »[70], ce qui apparaît comme un argument plutôt rassurant sur l'état de l'art contemporain.

Ces quelques propos choisis parmi d'autres, chez des auteurs montrant par ailleurs leur intérêt prononcé pour ces pratiques, témoignent de la suspicion dont la parodie fait l'objet. Le terme étant porteur de préjudice, les artistes, critiques et historiens prennent en toute logique le soin de l'écarter des œuvres dont ils affirment la qualité et la validité. Il serait en effet surprenant d'authentifier volontairement une œuvre comme *parodie*, lorsque cette appellation en assoit d'emblée l'infériorité, l'insuffisance ou la vanité. Il ne s'agit bien évidemment pas ici de montrer du doigt cette méfiance, ni de trop la généraliser. On peut noter par exemple que Laurence Bertrand Dorléac, dans son ouvrage sur le peintre et colleur Erró, n'hésite pas à affirmer la présence de la parodie chez l'artiste, prêtant même à cette pratique une grande force de vie :

> « Venue de très loin et encore présente au quotidien – qui ne détourne pas quelque chose en permanence ou presque ? –, la parodie n'est pas seulement un simulacre

68 Jean-Pierre Cuzin, « Au Louvre, d'après les maîtres », in *Copier Créer*, *op. cit.*, p. 28.
69 *Ibid.*, p. 38.
70 Bernard Ceysson, « Le XX^e^ siècle, de l'interprétation à la transgression », in *Copier Créer*, *op. cit.*, p. 337.

ou un plagiat comme le veut son utilisation péjorative mais au contraire une reviviscence des œuvres du passé.[71]»

Au-delà de sa réputation négative, c'est la confusion entourant la parodie qui lui nuit. Alors que les ouvrages se consacrant à ses manifestations dans les écrits littéraires en ont régulé l'emploi à force de distinctions et de définitions, elle souffre toujours d'un grand flou pour ce qui est des arts plastiques. Et pourtant, les questions d'emprunt et de reprise sont de plus en plus fréquemment soulevées par les œuvres et leurs commentateurs depuis les années 1970, comme le montre la liste des expositions organisées autour de ces thèmes[72]. Les institutions muséales françaises sont d'ailleurs friandes des événements qui les mettent en scène – les musées du Louvre et d'Orsay invitent régulièrement des artistes contemporains à dialoguer avec les œuvres conservées dans leurs collections. L'ouvrage *Art About art*[73] réalisé par Jean Lipman et Richard Marshall, publié en 1978, recense avec précision la présence des pratiques référentielles et réflexives dans l'art contemporain américain. On relèvera aussi, à titre d'exemples significatifs, les catalogues des expositions *Bonjour Monsieur Manet*[74], *Tel peintre quels maîtres ?*[75], *Quotation Re-presenting History*[76], *Figuration Narrative, Paris, 1960-1972*[77] (qui consacrait une salle entière à l'attention particulière portée par les artistes aux pratiques de détournement), *Ingres et les modernes*[78], ou encore le catalogue de l'exposition organisée en 2008 à Lille autour des *Caprices* de Goya[79]. Mais, si ces nombreuses productions regroupent une iconographie importante et mettent en lumière les rapports de l'art dans l'art – dans lesquels la parodie joue un rôle important –, elles ne donnent pas ou peu lieu à une étude précise des implications et manifestations de cette pratique. On relèvera aussi l'ouvrage collectif *Emprunts et citations dans le champ artistique*[80], parce qu'il s'intéresse à l'emploi spécifiquement

71 Laurence Bertrand Dorléac, *Erró*, Neuchâtel, Ed. Ides et Calendes, 2004, p. 56.
72 Voir bibliographie.
73 Jean Lipman, Richard Marshall, *Art about art,* New York, Whitney Museum of American Art, 1978.
74 *Bonjour Monsieur Manet*, [exposition centre Georges Pompidou, Paris, 8 juin-3 oct. 1983], Paris, centre Georges Pompidou, 1983.
75 *Tel peintre quels maîtres ?*, [exposition Galerie Christian Cheneau, Paris, 24 nov. 1983-28 janv. 1984], Paris, Galerie Christian Cheneau, 1983.
76 *Quotation, Re-presenting History*, [exposition Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, 23 oct.-22 nov. 1994], Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, 1994.
77 *La Figuration narrative, Paris 1960-1972*, [exposition Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 16 avr.-13 juil. 2008 ; Institut Valencia d'art moderne, Valence, 19 sept. 2008-11 janv. 2009], Paris, Ed. Centre Pompidou, 2008.
78 *Ingres et les modernes,* [exposition Musée des beaux-arts, Québec, 5 févr.-31 mai 2009 ; Musée Ingres, Montauban, 3 juil.-4 oct. 2009], Paris, Ed. Somogy, 2008.
79 *Goya : les Caprices & Chapman, Morimura, Pondick, Schütte,* [exposition Palais des Beaux-Arts, Lille, 25 avr.-28 juil. 2008], Paris, Ed. Somogy ; Lille, Palais des Beaux-Arts, 2008.
80 *Emprunts et citations dans le champ artistique,* [ouvrage coll. coordonné par Pierre Beylot], Paris,

artistique de ces genres. L'ouvrage *Los Bigotes de la Gioconda* [*Les Moustaches de la Joconde*][81], doit être aussi mentionné car, bien que son auteur Eduardo Arroyo y procède à une approche historique, il offre aussi un témoignage sur ce qu'il appelle le *pastiche* – et que nous serions tenté, dans de nombreux cas, de nommer *parodie* – du point de vue d'un artiste qui en a fait un mode de réflexion privilégié. Des auteurs comme Georges Roque[82] ou Dominique Château[83] abordent tous deux avec précision des questions d'ordre taxinomique. Quant à Gérard Genette, dans son ouvrage majeur portant sur les modes dits hypertextuels, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, il propose un élargissement des définitions apportées au-delà du seul champ littéraire[84]. Mais il précise très rapidement qu'il s'en tiendra pour l'heure à une simple ouverture : « Après ce longuet parcours à travers l'hypertextualité littéraire, je ne vais pas entamer ici un nouveau parcours, qui devrait être beaucoup plus long et qui excéderait, entre autres, ma compétence, à travers les pratiques hyperartistiques.[85]» C'est justement ce nouveau parcours qui semble faire défaut dès lors que l'on se penche sur la réception des œuvres d'art. L'ouvrage de Linda Hutcheon fait à ce titre figure d'exception et donnera lieu à un examen particulier. Dans *A Theory of Parody, The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*[86], l'auteure choisit, en effet, de s'intéresser à la parodie comme un phénomène interdisciplinaire, incluant le roman, la poésie, le théâtre, la musique, le cinéma et les arts visuels.

Il faut à présent nous pencher sur les diverses études, majoritairement offertes pour le domaine littéraire, qui nous permettront d'adopter une définition précise de ce qu'est la parodie. Au-delà de tout processus de défense, il s'agit de s'éloigner de la connotation réductrice et dévalorisante qui lui est associée, afin de rendre cette notion opérante et utile, et d'en saisir les implications et les manifestations avec plus de précision.

---

L'Harmattan, 2004.

81 Eduardo Arroyo, *Los Bigotes de la Gioconda*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao ; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

82 Georges Roque, « Entre majeur et mineur : la parodie », in *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art,* Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 2000, p. 174-198 et « Recyclage : terminologie et opérations », *L'Image recyclée* [sous la dir. de Georges Roque et Luciano Cheles], in *Figures de l'art*, n°23, Pau, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 2013, p. 37-55.

83 Dominique Château, « Intermimétique des œuvre œuvres », in *L'héritage de l'art*, *op. cit.*, p. 331-380.

84 Gérard Genette, « LXXIX », *Palimpsestes, op. cit.*, 1982, p. 536-549.

85 *Ibid*., p. 536.

86 Linda Hutcheon, *A theory of parody, op. cit.*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2000.

## 1.2 Histoire et poétique de la parodie en littérature

La dévalorisation dont nous venons de faire état a généralement eu pour conséquence d'évacuer une définition précise dénuée de jugements de valeur. L'hésitation qui l'entoure à travers les époques, la parodie étant tantôt reconnue comme figure, comme intervention ponctuelle, tantôt comme genre, c'est-à-dire comme classe d'œuvres, et qui la fait osciller entre les rhétoriques et les poétiques, participe à la difficulté d'en avancer une définition transhistorique.

Avant d'établir des distinctions et définitions, il s'agit dans un premier temps de présenter une brève histoire de la parodie. Nous ne referons pas ici une histoire détaillée et exhaustive des usages littéraires de la parodie, car celle-ci a déjà donné lieu à des ouvrages de références importants. Nous nous appuierons sur ceux-ci[87] pour en rappeler les principaux traits, rappel qui nous semble nécessaire pour tenter de circonscrire la notion et comprendre comment définir la parodie dans notre temps présent. Puis nous nous attacherons aux éclaircissements mis en place par Gérard Genette[88] pour distinguer la parodie du pastiche d'un point de vue structural, avant d'adopter enfin une définition de la parodie, tirée principalement des travaux de Daniel Sangsue[89].

L'histoire de la parodie apparaît bien souvent comme celle d'une progressive revalorisation, comme le souligne Sangsue : « Des rhétoriques antiques à *Palimpsestes*, la parodie a profondément changé de valeur, acquérant droit de cité en poétique et passant du statut de technique à celui de genre littéraire.[90]» C'est cette période, située entre les deux pôles que sont la première occurrence connue du terme chez Aristote et le travail de Gérard Genette[91], que nous allons maintenant aborder brièvement.

Le mot *parodie* est tardivement inscrit dans la langue française, en 1614. Et pourtant la parodie semble naître en même temps que la littérature antique, fruit de la

87 Notamment sur les histoires de la parodie présentes chez Claude Abstado, « Situation de la parodie », *Les Cahiers du 20e siècle*, Paris, Ed. Klincksieck, n° 6, 1976 p. 9-37 ; Gérard Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, 1982 ; Daniel Sangsue, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994 et *La Relation parodique, op. cit*, 2007.
88 Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op.cit*., 1982.
89 Daniel Sangsue, *op. cit.*, 1944 et *op.cit.*, 2007.
90 Daniel Sangsue, *op. cit*., 1994, p. 91.
91 Gérard Genette, *op.cit*., 1982.

nécessité d'offrir une contrepartie au genre noble par excellence, l'épopée. Dans son texte fondateur, la *Poétique*, Aristote décrit l'art poétique comme l'imitation en vers d'actions humaines. Il divise cet ensemble en deux types d'actions, noble ou basse, et en deux modes de représentations, dramatique ou narratif. Ces divisions lui servent ensuite à mettre en place un système de classification : la tragédie désigne les actions et personnages nobles représentés en mode dramatique ; l'épopée, les actions et personnages nobles en mode narratif ; la comédie, les actions et personnages bas en mode dramatique. Quant à la dernière catégorie qui offre un pendant à l'épopée, celle des actions et personnages bas en mode narratif, elle n'a pas de nom, et ne donne pas lieu à un développement. On ignore si cette partie a été perdue ou n'a jamais été écrite, mais de nombreux théoriciens dont Gérard Genette avancent que cette catégorie correspondrait à la parodie. Le terme *parôdia* dans la *Poétique* est donc entouré d'incertitudes et d'hypothèses, Aristote ne l'employant que par allusion à des auteurs méconnus aux œuvres disparues. Il parle en effet d' « Hégémon de Thasos, le premier à avoir composé des parodies » et de « Nicocharès, l'auteur de la *Deiliade* » qui auraient représenté les personnages « en pire »[92] par rapport à la moyenne. Michel Magnien, traducteur et annotateur du texte, nous renseigne sur le titre mentionné : la *Deiliade*, désigne l'épopée des couards (*deiloi*) par opposition à *l'Iliade*, épopée héroïque d'Ilion (Troie)[93].

Gérard Genette va former plusieurs conjectures[94] sur l'étymologie du mot *parodie* et sur son apparition dans la *Poétique. Parôdia* est composé de *ôdé*, le chant, et de *para,* qui signifie *le long de*, *à côté* ou *contre*. La combinaison de ces deux mots désignerait le fait de chanter faux, de chanter à côté de ce qui est attendu. La définition la plus littérale issue de cette étymologie correspond à une modification par le rhapsode[95] de la diction traditionnelle du texte épique. Une telle acception exclurait toute trace écrite de cette pratique, ce qui ne semble pas être le cas de la parodie telle que la mentionne Aristote. Gérard Genette avance donc un élargissement qui fait de la parodie une intervention textuelle ponctuelle. Selon cette hypothèse, la parodie consisterait en des modifications minimes réalisées sur des portions limitées de texte, pour donner une autre signification à la citation utilisée. Daniel Sangsue décrit ainsi

92 Aristote, *Poétique*, II, 1448a10, traduction de Michel Magnien, Paris, Ed. Le Livre de Poche, 1990, p. 87.
93 Michel Magnien, note in Aristote, *op. cit*., p. 154.
94 Gérard Genette, *Palimpsestes, op. cit.,* p. 20-23.
95 « Chanteur qui allait de ville en ville pour interpréter des poèmes épiques et particulièrement des passages de l'Iliade ou de l'Odyssée ».

cette supposition concernant la parodie antique : « En résumé, il y a parodie dès qu'une citation est détournée de son sens dans un but comique.[96] » Mais Gérard Genette propose une extension de l'acte parodique, qui concernerait cette fois un texte épique dans son intégralité, transposé stylistiquement du style noble à un style plus bas, vulgaire[97]. La parodie devient ainsi l'équivalent de ce qui est appelé par lui tout au cours de son ouvrage le *travestissement burlesque*. En s'appuyant sur l'exemple de la *Deiliade* cité par Aristote, Genette suppose une autre ouverture des possibles parodiques. D'après le titre de cette œuvre, décrit plus haut, on peut présumer que l'ouvrage entier traite en « style épique (noble), un sujet bas et risible »[98], à savoir l'histoire de ces couards. L'auteur rappelle que la parodie est alors assimilée à ce qui a été appelé au XVII^e^ siècle le « poème héroï-comique ».

Si la *Poétique* livre une vision très large des formes que peut revêtir la parodie, le texte d'Aristote et la lecture qu'en donne Genette nous enseignent que ce genre trouve son origine dans une forme de contre-culture du rire et du bas, en raillant la noblesse de l'épopée. Il semble donc traditionnellement indissociable de l'idée d'un divertissement passant par le rabaissement. C'est en ce sens que le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine décrit la parodie antique comme un genre riche, qui a selon lui un champ d'action très vaste : « Nous nous rendons compte qu'il n'y avait, littéralement, pas un seul genre direct strict, pas un type de discours direct, littéraire, théorique, philosophique, religieux, usuel, qui n'eût son "double", son travesti parodique, sa "contre-partie comico-ironique".[99]»

Mais Mikhaïl Bakhtine s'est surtout intéressé au Moyen Âge puis à la Renaissance[100], périodes qui sont à ses yeux l'âge d'or de la parodie. S'il fait dans ses ouvrages un usage du terme très vaste et parfois confus, ses études apportent néanmoins un éclaircissement considérable sur la place accordée à la parodie dans un culture du rire populaire, où elle se manifeste notamment dans le rituel du carnaval. L'événement et le genre ont en effet cela de commun qu'ils opèrent tous deux par retournement entre le haut et le bas, le sérieux et le rire, le noble et le vulgaire. La parodie trouve alors un terrain fertile dans le rabaissement des textes littéraires, mais aussi de toutes les

96 Daniel Sangsue, *La Relation parodique, op. cit.*, 2007, p. 32.
97 Gérard Genette, *Palimpsestes, op. cit*, p. 21.
98 *Ibid.*, p. 22.
99 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman,*(1975), [trad. du russe par Daria Olivier], Paris, Ed. Gallimard, 1978, p. 412.
100 Notamment dans Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, [traduit du russe par André Robel], Paris, Ed. Gallimard, 1970.

pratiques qui touchent au sacré. Ce fonctionnement propre à la parodie comme au carnaval n'est pas interprété par Bakhtine d'une manière péjorative, bien au contraire. Si ce rire populaire est destructeur, il est aussi régénérateur : il donne lieu à une nouvelle naissance, celle d'un monde inversé, expression de la seconde nature de l'homme. Pour Bakhtine, l'âge classique vient mettre un terme à cette parodie universelle et régénératrice, en limitant son champ d'action à la simple correction des défauts d'un auteur.

Si, comme nous l'avons noté, le mot *parodie* est acclimaté à la langue française en 1614, il est pourtant peu employé dans la poétique du XVII^e^ siècle. On lui préfère l'étude du travestissement burlesque et du poème héroï-comique, mentionnés ci-dessus, qui rencontrent à cette époque un franc succès. La parodie n'est alors pas comprise comme genre, et on la conçoit plus volontiers comme un trope, une figure de style. Au XVIII^e^ siècle le terme apparaît plus souvent dans les écrits, mais cette réduction du genre à la figure perdure, comme en témoigne le travail de Du Marsais, qui inclut la parodie dans son *Traité des tropes*, de 1730[101]. Le grammairien classe la parodie parmi l'ensemble du « sens adapté », c'est-à-dire l'utilisation des paroles de l'écriture sainte ou d'un texte d'un autre auteur dans un sens qui n'est pas littéralement et naturellement le leur. Elle est décrite par Du Marsais comme une figure dont l'humour ne naît pas d'une transformation stylistique, mais d'un déplacement de signification. Il la définit ainsi comme « un ouvrage en vers dans lequel on détourne, dans un sens railleur, des vers qu'un autre a faits dans une vue différente »[102]. Il cite pour illustrer son propos le fameux exemple de Racine parodiant un vers de Corneille. La phrase du *Cid* : « Ses rides sur son front ont gravé ses exploits », qui décrit la noblesse et le courage du père de Chimène, est ainsi transformée dans les *Plaideurs* en : « Il gagnait en un jour plus qu'un autre en six mois ; ses rides sur son front gravaient tous ses exploits », lorsque L'Intimé parle de son père qui était sergent, « exploits » désignant ici non plus des actes de bravoure héroïque mais des actes de procédures. La modification de forme est minime et c'est le jeu de mot né de la recontextualisation du vers qui lui confère un autre sens et produit l'effet de la plaisanterie.

Outre cette restriction à l'échelle d'une citation ou d'un court passage détourné de son sens, la parodie est attaquée au XVIII^e^ siècle d'un point de vue moral. Comme le

101 César Chesneau Du Marsais, « Du sens adapté », in *Traité des tropes*, (1730), reproduit dans *Le Nouveau Commerce*, supplément au n° 38, 1977, p. 214-224.
102 *Ibid.*, p. 220.

souligne Claude Abastado, elle fait l'objet d'un véritable procès : « Plagiat, pastiche et parodie confondus – les termes sont alors interchangeables – sont englobés dans la même réprobation.[103]» Malgré le fort succès populaire connu par la parodie à cette époque, notamment dans son application au théâtre, elle reste un mauvais genre du point de vue des gens de lettres. On l'associe à un ton ridiculisant et à un persiflage à l'encontre des auteurs parodiés – ce qui explique d'ailleurs que certains d'entre eux réagissent mal à cette forme de littérature. Abastado lie deux faits culturels à cette réprobation : « [l']instauration de la propriété littéraire et [le] culte naissant du génie »[104].

La fonction correctrice et critique, qui assimile parfois la parodie à une médisance et qui supprime selon Mikhaïl Bakhtine sa part régénératrice et universelle, peut aussi être le motif d'une considération plus positive. En 1733, dans son « Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie », l'abbé Sallier prête à la parodie une véritable mission d'éclairement, puisqu'elle « devient entre les mains de la critique, le flambeau dont on éclaire les défauts d'un auteur qui a surpris l'admiration »[105]. Sa particularité est de mêler la critique au divertissement, d'être « sévère sans bassesse » afin de « joindre l'utile à l'agréable »[106], comme l'avance l'abbé en guise de conclusion de son discours. Selon ce point de vue la parodie ne cherche pas à nuire à sa source mais à en cibler les défauts dans le but d'une amélioration.

Bien qu'au XIX^e^ siècle la parodie continue souvent à être envisagée comme une figure mineure, elle profite d'un contexte favorable à sa réappréciation, et prend un grand essor. Dans son désir de rompre avec la hiérarchie des genres et avec les normes classiques, le mouvement romantique contribue notamment à ce processus. L'utilisation du terme *parodie* se dote d'un sens très large, recouvrant alors toute forme de représentation caricaturale. Dans la célèbre préface de 1827 accompagnant la publication de son drame historique *Cromwell*, Victor Hugo met en avant la notion de grotesque, qui vient s'opposer aux canons de l'imitation classique. Pour lui, l'imitation héritée de l'Antiquité oublie toute une partie de l'humanité, et il faut à présent sentir que « tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau,

103 Claude Abastado, « Situation de la parodie », *op. cit.*, p. 11.
104 *Ibid.*, p. 12
105 Abbé Claude Sallier, « Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie », in *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres*, t. VII, Paris, Imprimerie royale, 1733, version numérisée sur Gallica, p. 402.
106 *Ibid.*, p. 410.

le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière ». L'œuvre d'art se doit donc de mêler ces deux aspects, « le corps à l'âme, la bête à l'esprit ». La parodie au sens large se voit reliée au grotesque qui présente « d'intarissables parodies de l'humanité ».

Assimilée à la caricature, la parodie bénéficie par la suite de la diffusion des nombreux journaux satiriques de contre-pouvoir pendant la Monarchie de Juillet (1830-1848). La fin du romantisme qui va suivre s'accompagne de changements littéraires qui profitent à des conceptions plus artisanales, comme les travaux de réécriture, dont la parodie. *L'Essai sur la parodie* d'Octave Delepierre[107], écrit en 1868-1869, montre un désir de dresser une histoire du genre et de le définir, et témoigne de sa prise au sérieux théorique à la fin du XIX^e^ siècle. L'auteur y adopte à nouveau une définition l'assimilant au poème héroï-comique. Il fait du changement de sujet l'une des conditions de son fonctionnement, la distinguant ainsi du travestissement burlesque[108].

À défaut d'offrir une vision précise et arrêtée de ce que désigne la parodie, une constante se dégage de ce rapide panorama : « La parodie s'offre, traditionnellement, comme un double grotesque des genres "élevés" et des ouvrages en renom.[109]» Malgré cette convergence fonctionnelle, la manière dont la parodie se forme et dont elle opère est entourée d'un grand flou, qui va perdurer dans de nombreux commentaires et études du XX^e^ siècle. Néanmoins, par son attrait manifeste pour une littérature et un art interréférentiels et réflexifs, pour les jeux de citations et de mises en abîme, ce siècle est celui qui achève de donner à la parodie une place considérable et reconnue. Si ce grand ensemble de la littérature et de l'art réflexifs, dans lequel s'intègre la parodie, retient tout particulièrement l'attention des théoriciens contemporains à partir des années 1960, comme l'atteste la bibliographie, il suscite l'intérêt dès le début du siècle.

Le Formalisme russe, mouvement critique qui s'est développé dans les années 1920, s'attache fortement à la question de l'évolution des formes littéraires. Une attention particulière est portée aux relations qu'entretient un texte avec ceux qui l'ont précédés. La parodie, par le processus de destruction et de reconstruction qui passe par une mécanisation des procédés empruntés au passé, est valorisée en tant que l'un des facteurs d'une dynamique de renouvellement bénéfique à la littérature[110]. Ce

107 Octave Delepierre, *Essai sur la parodie. La Parodie chez les Grecs, chez les Romains et chez les Modernes*, 1868-1869, Londres, N. Trübner et Cie, 1870, version numérisée disponible sur Gallica.
108 *Ibid.*, p. 10.
109 Claude Abastado, *op. cit.*, p. 10.
110 On peut citer par exemple : Iouri Tynianov, « Destruction, parodie », (1921), *Change,* n° 2, Paris, Ed.

renouvellement parodique qui dévoile et met à nu conduit au remplacement des formes anciennes périmées. Mikhaïl Bakhtine va par la suite s'appuyer sur l'apport des formalistes pour l'élargir avec la notion de « dialogisme », qui ne se limite plus aux formes et procédés littéraires, mais induit des remises en causes idéologiques et culturelles. Cette notion insiste sur le fait que tout énoncé se conçoit toujours en rapport avec d'autres énoncés, qui appartiennent au passé et au futur. Certains types de discours et de genres littéraires comme le roman sont ainsi mis en avant, parce que la fonction dialogique et polyphonique y trouve un terrain particulièrement favorable. Tzetan Todorov décrit en ces mots le principe mis en lumière par Bakhtine :

> « Il n'existe plus, depuis Adam, d'objets innommés, ni de mots qui n'auraient pas déjà servi. Intentionnellement ou non, chaque discours entre en dialogue avec les discours antérieurs tenus sur le même objet, ainsi qu'avec les discours à venir, dont il presse et prévient les réactions. La voix individuelle ne peut se faire entendre qu'en s'intégrant au cœur complexe des autres voix déjà présentes.[111]»

Tout texte s'inscrit ainsi dans une histoire sociale et littéraire. Le travail de l'écrivain ne peut alors plus se comprendre uniquement comme une écriture, mais aussi comme une lecture.

La notion d'intertextualité, qui voit le jour à la fin des années 1960 et fleurit dans les décennies suivantes, découle en grande partie de ce dialogisme. Avec la parution de son ouvrage *Séméiôtiké*[112]*,* en 1969, Julia Kristeva en est l'une des principales théoriciennes. Elle y souligne l'avancée réalisée par Bakhtine, dans sa compréhension du texte et du langage comme construction dynamique, « où la structure littéraire n'*est* pas, mais où elle s'*élabore* par rapport à une *autre* structure »[113]. À partir de cette découverte, elle met en place l'intertextualité, dont le fondement est ainsi décrit : « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.[114]» Mais si les questions mises au goût du jour autour de l'attrait pour la notion d'intertextualité touchent souvent à la parodie, celle-ci n'a pas nécessairement sa place dans cette catégorie. Pour Gérard Genette, l'intertextualité est restreinte à des rapports de coprésence effective entre les textes, et peut prendre la forme d'une citation littérale, d'une allusion ou d'un plagiat. Elle n'est que l'une des

du Seuil, 1969, p. 67-76, et Boris Tomachevski, « Thématique », (1925), in *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov,* Paris, Ed. Du Seuil, 1965, p. 263-307.

111 Tzetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Ed. du Seuil, 1981, p. 8.

112 Julia Kristeva, *Séméiôtiké, Recherches pour une sémanalyse,* Paris, Ed. du Seuil, 1969.

113 *Ibid.*, mots en italique dans le texte, p. 83.

114 *Ibid*., p. 85.

relations « transtextuelles », la transtextualité étant définie comme : « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »[115]. Au sein de cet ensemble, la parodie n'appartient pas à l'intertextualité mais à l'hypertextualité, à laquelle nous allons maintenant nous intéresser. C'est, en effet, à l'occasion de l'étude de cette catégorie que Genette définit la parodie, en la distinguant du pastiche.

L'hypertextualité est la relation transtexuelle à laquelle Genette consacre son étude dans *Palimpsestes.* Il la définit comme suit : « Toute relation unissant un texte B ([...] *hypertexte*) à un texte antérieur A ([…] *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.[116]» Il ne s'agit nullement d'un texte qui parle d'un autre, d'une dérivation qui soit d'un ordre « descriptif et intellectuel »[117] : « B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération […] de *transformation*.[118]» La relation qui unit les deux textes n'est donc pas celle d'une présence littérale d'un fragment de l'un dans l'autre – comme c'est le cas pour la citation pure ou le plagiat – ; l'opération de transformation est essentielle et indispensable à la notion d'hypertextualité. Dans son sens élargi, cette notion pourrait finalement s'étendre à toute la littérature, et chaque texte interprété comme hypertextuel dans la mesure où nous établissons des connexions et des filiations entre les œuvres que nous connaissons : « Il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre, et en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles.[119]» Mais au-delà de cette dimension, qui peut être vue comme un fait de lecture autant que comme un fait d'écriture, Gérard Genette souligne l'existence de certains genres qui relèvent pleinement et volontairement de l'hypertextualité, comme la parodie, le travestissement ou le pastiche. Ces termes sont à l'origine d'une très grande confusion qui touche surtout le mot *parodie*, dont l'usage élargi et parfois excessif dans le langage courant fait perdre de vue ce qu'il recouvre. Cette conception extensive tend à noyer la parodie dans une pratique culturelle large, en venant à désigner toute forme d'imitation grossière ou moqueuse. Ce constat est commun aux travaux de Daniel Sangsue qui parle, quant à lui, d'un « terme

115 Gérard Genette, *Palimpsestes, op.cit.*, p. 7.
116 *Ibid.*, mots en italique dans le texte, p. 13.
117 *Ibidem.*
118 *Ibidem*, mot en italique dans le texte.
119 *Ibid.*, p. 18.

galvaudé »[120] sujet à des amalgames, confondu tout à la fois avec le pastiche, la caricature ou la satire. Cette confusion naît en partie d'une convergence fonctionnelle, à savoir l'effet comique recherché.

Les dictionnaires de la langue française non spécialisés donnent le plus souvent parodie comme synonyme de pastiche, si tant est que ce dernier ait une fonction dégradante. La définition suivante du pastiche témoigne de cette confusion : « Œuvre artistique ou littéraire dans laquelle l'auteur imite en partie ou totalement l'œuvre d'un maître ou d'un artiste en renom par exercice, par jeu ou par intention parodique.[121]» En liant le « parodique » à une « intention » et en en faisant l'une des possibilités du pastiche, on voit bien que c'est le résultat et l'effet de la parodie qui prime sur sa structure et sa manière d'opérer. Par distinction avec le régime de divertissement et avec celui d'apprentissage, pour se mesurer à un artiste ou à un écrivain et en tirer un enseignement, le parodique désigne ici la moquerie et la raillerie. Issue du même dictionnaire, la définition du mot parodie met aussi l'accent sur cette fonction : « Texte, ouvrage qui à des fins satiriques ou comiques, imite en la tournant en ridicule une partie ou une totalité d'œuvre sérieuse.[122]» Aucune différence n'est ici faite du point de vue structural entre une parodie et un pastiche, qui relèvent tous deux d'une imitation d'une œuvre ou d'un texte antérieur.

On constate, à la suite de Gérard Genette qui en fait état dans son ouvrage[123], que les études savantes elles-mêmes séparent la parodie du pastiche du point de vue de leurs intentions, et non de leurs modes opératoires. C'est donc en suivant les degrés de moquerie à l'égard de leurs sources respectives que la parodie et le pastiche y sont délimités[124]. Dans le *Vocabulaire d'esthétique* d'Étienne Souriau, il est dit au sujet de la parodie :

> « La distinction entre ce qui relève du pastiche et ce qui appartient en propre au genre parodique est d'autant plus malaisé à faire que les acceptations de ces termes varièrent considérablement au cours de l'histoire. On admet le plus souvent que l'intention de dérision, le régime irrévérencieusement ludique caractérisent la parodie, tandis que le pastiche serait plus proche de l'*hommage*.[125]»

120 Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, *op.cit.*, p. 20.
121 *Trésor de la langue française informatisé*, *op. cit.*
122 *Ibidem.*
123 Gérard Genette, *op. cit.*, 1982, p. 37.
124 C'est le cas par exemple dans les différents écrits de Linda Hutcheon, dans Geneviève Idt, « La parodie : rhétorique ou lecture », in *Le Discours et le sujet,* Paris, Nanterre Paris X, 1973, p. 128-173, et dans Claude Abastado, « Situation de la parodie », *op. cit.*
125 Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique,* Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 1110, mot en italique dans le texte.

Le pastiche serait donc plus caressant, moins agressif et dégradant que la parodie, qui fait de son modèle une cible. La distance prise à l'égard de la source lors de l'imitation est, elle aussi, motif de distinction. Ainsi, pour Michel Melot, dans le chapitre consacré au pastiche et à la parodie de son ouvrage *L'œil qui rit, Le pouvoir comique des images* : « Le pastiche imite, avec des nuances à peine perceptibles ; la parodie contrefait grossièrement.[126]» Par cette assimilation à sa visée de tourner en ridicule l'œuvre, l'auteur ou le genre auxquels elle s'en prend, la parodie peut tour à tour servir à nommer : le déplacement du sens d'un texte noble à un autre sujet, généralement vulgaire ; la transposition d'un texte noble en un style vulgaire en gardant intact son sujet (travestissement burlesque) ; l'emprunt et l'application d'un style noble à un sujet vulgaire (poème héroï-comique).

Déplorant le fait que la parodie serve à « désigner tantôt la déformation ludique, tantôt la transposition burlesque d'un texte, tantôt l'imitation satirique d'un style »[127], Genette introduit deux grandes catégories de types de transformations propres à l'hypertextualité, jusqu'alors confondues dans les définitions de la parodie : « J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte, imitation.[128]» Ces notions de *transformation* et d'*imitation* permettent au théoricien de qualifier et de décrire les différents traitements opérés sur les hypotextes. La transformation découle d'un geste de sélection d'une œuvre singulière, dont elle s'empare et qu'elle modifie à son compte ; c'est une relation d'œuvre à œuvre, d'auteur à auteur. L'imitation, en tant que « transformation indirecte », est plus complexe dans son fonctionnement. Il est impossible d'imiter à proprement parler une œuvre littéraire dans son entièreté, au sens où Genette l'entend. Cela conduirait à recopier celle-ci scrupuleusement, ce qui dans le domaine littéraire ne présente *a priori* pas d'intérêt. Imiter suppose en effet la constitution préalable d'un modèle. Ce modèle est de compétence générique, puisqu'il permet d'élargir les traits notables et caractéristiques d'un texte singulier à un type, à une classe de texte ou à un genre. L'imitation porte le plus souvent sur un genre littéraire, sur l'ensemble de l'œuvre d'un auteur ou encore sur les œuvres regroupées sous un même mouvement. A partir de ce corpus, l'imitateur doit être à même de distinguer des aspects communs, qu'il appliquera à son tour à son

126 Michel Melot, « Pastiche et parodie », in *L'œil qui rit, Le pouvoir comique des images*, Paris, Bibliothèque des arts, p. 110.
127 Gérard Genette, *op cit.*, p.39.
128 *Ibid.*, p. 16.

propre texte. Il adopte ainsi un style qui lui est étranger, qu'il doit mettre en œuvre et maîtriser le temps de son imitation. Genette souligne qu'il faut entendre le « style » dans une acception élargie, et non seulement comme les procédés stylistiques d'écriture. Le style doit être entendu comme la forme en général de l'expression et du contenu. Reprendre certains motifs récurrents à un genre fait donc aussi partie de ce que Genette entend par « imitation ». Toutes les œuvres réalisées « à la manière » d'un auteur, d'une école, d'un genre relèvent donc de cette imitation.

C'est à partir de ces deux notions que l'auteur de *Palimpsestes* établit une nouvelle classification éclairante. « Pastiche » provient de l'italien « *pasticcio* », qui désigne un pâté d'éléments variés. À la Renaissance, ce terme servait de métaphore pour décrire un genre de peinture éclectique, qui synthétisait divers styles et techniques empruntés à d'autres artistes, parfois dans des vues frauduleuses. Ce concept italien, arrivé en France au XVII^e^ siècle sous le nom de pastiche, ne relève donc pas de la transformation au sens où Genette l'entend, mais bien de l'imitation, sous-tendue par différentes intentions possibles. Celle-ci peut être un véritable exercice en vue de posséder un style, régime sérieux qu'il nomme *forgerie*. Elle peut aussi être un pur divertissement et s'apparenter à une forme de jeu, ce qui est selon lui la fonction du pastiche. Mais elle peut donner également lieu à une *charge* lorsqu'elle est satirique et vise à souligner des caractéristiques franches, des tics, des redondances.

Ayant pour objet selon Genette des œuvres singulières dont elle reste au plus près au plan de la forme, tout en en changeant le sens, la parodie se situe quant à elle du côté de la transformation directe. Le parodiste doit donc, par le biais de modifications minimales, détourner un texte de son sens d'origine, en laissant reconnaissable la structure originale. Au-delà de leur différence structurale, le pastiche et la parodie partagent le même régime, celui du ludisme. Les autres régimes sont prêtés respectivement à la *transposition*, transformation sérieuse, et au *travestissement*, transformation satirique. Genette précise d'entrée de jeu que les frontières ainsi établies par ses soins ne peuvent être vues comme parfaitement étanches, leur rigidité résistant parfois mal à la confrontation avec les œuvres elles-mêmes. En effet, si la différence structurale qu'elles introduisent est essentielle pour comprendre ce que recouvrent réellement de telles pratiques, elles n'en demeurent pas moins très restrictives.

Nous passons donc d'une conception large et expansive de la parodie dans le langage courant, l'assimilant à toute forme d'imitation moqueuse ou caricaturale, à une restriction rigoureuse qui l'enferme dans le seul régime ludique, sa portée en étant considérablement réduite. La classification de Genette rompt radicalement avec l'usage commun et la compréhension habituelle du mot parodie. Dans sa volonté marquée de défendre la parodie, genre auquel il s'agirait de donner ses titres de noblesse, Linda Hutcheon[129] suit la démarche inverse, c'est-à-dire celle d'un élargissement de son champ d'application.

Comme nous l'avons vu précédemment, cet élargissement passe par une conception interdisciplinaire, et non plus exclusivement littéraire, de la parodie. Mais il passe aussi par l'adoption d'une nouvelle définition du genre comme « forme de répétition s'accompagnant d'une distance critique ironique, marquant la différence plus que la similitude »[130]. Cette description très ouverte et assez imprécise vise à ne restreindre en aucune manière les possibilités d'opération de la parodie. Celle-ci semble pouvoir s'exprimer partout, à tous les degrés, sous des structures variées. Cette revalorisation de la parodie comme phénomène omniprésent et essentiel de l'art et de la littérature du XX^e^ siècle se fait donc, chez Linda Hutcheon, au détriment des distinctions apportées par Genette. Les manifestations parodiques du XX^e^ siècle ne tiendraient pas compte des restrictions théoriques, ce qui justifie à ses yeux une définition vaste, accueillant en son sein de nombreuses œuvres diverses pouvant être qualifiées de parodies. Dans *A Theory of Parody,* le pastiche est distingué de la parodie en ce qu'il opère sa répétition sur un mode favorisant la similarité et la ressemblance[131]. La différence structurale entre les deux genres est à nouveau abolie, comme on le voit dans cette description des objets sur lesquels la parodie peut travailler : « Dans les arts visuels, la parodie peut s'exprimer en relation soit avec une œuvre en particulier, soit avec des conventions iconiques générales.[132]»

À ce titre, le cas de René Magritte, tel qu'il est traité par Hutcheon, est très éclairant. L'auteure distingue chez ce peintre deux types de parodies. Le premier type est celui des *Perspectives* [fig. 30, 31], tableaux de 1951 dans lesquels l'artiste remplace

129 Linda Hutcheon, *A Theory of parody, op. cit.* 2000.
130 *Ibid.* : « I chose to define parody as a form of repetition with ironic critical distance, marking difference rather than similarity. », p. Xii.
131 *Ibid.,* p. 33 et 38.
132 *Ibid.* : « In the visual arts, parody can manifest itself in relation to either particular works or general iconic conventions », p. 12.

les corps de personnages de tableaux connus – d'Édouard Manet ou de Jacques-Louis David – par des cercueils qui en adoptent la position. Selon Hutcheon, il s'agit de « ses parodies les plus simples et les plus manifestes »[133]. La répétition et la distance, pour reprendre les termes employés par la théoricienne, résultent ici d'une transformation, au sens où Genette la décrit. Le peintre belge conserve, en effet, la structure d'ensemble des peintures singulières dont il s'empare en en modifiant le sens par la substitution de bières aux protagonistes des toiles, ce qui créé un décalage grinçant et humoristique. À ce premier type s'ajouterait un second, jugé plus complexe, qui n'opérerait pas sur des œuvres particulières. Ainsi, la très célèbre *Trahison des images*, ou *Ceci n'est pas une pipe* (1929) est classée par Hutcheon comme l'une des parodies de Magritte[134]. Dans cette huile sur toile, aucune transformation d'une œuvre singulière ne peut être décelée. Hutcheon y voit une « parodie des formes médiévales et baroques »[135], puisque Magritte rompt l'harmonie de sens qui lie normalement l'image, le titre et la devise. Il transgresse dans cette toile les conventions qui entourent traditionnellement l'art pictural, en bouleversant le rapport entre le visible et le lisible, entre la désignation écrite et l'objet représenté. Ce qui fait ici parodie, selon Hutcheon, est le détournement de nos attentes face à l'art. Alors que les *Perspectives* semblent bien correspondre à la définition adoptée par Genette, nous en sommes très loin pour ce qui est de la *Trahison des images*.

L'élargissement à visée revalorisante de Linda Hutcheon ne s'arrête pas là ; il touche non seulement au fonctionnement, mais aussi aux fonctions de la parodie – ce en quoi le travail de la théoricienne se démarque à la fois de *Palimpsestes* et de la majorité des études portant sur le genre. Elle choisit en effet de ne pas limiter les *ethos* de la parodie, c'est-à-dire les intentions du parodiste et les états qu'il souhaite susciter chez le lecteur/spectateur. Elle considère que la parodie peut varier entre des régimes très différents, allant de l' « hommage respectueux » à l' « ironique pied de nez à la tradition »[136], et donc être respectueuse, joueuse ou cinglante[137]. L'idée d'une distance « critique ironique » est cependant introduite et mise en avant au sein même de sa définition de la parodie. Dans ses deux articles parus dans la revue *Poétique,* « Ironie

133 *Ibid.* : « his simplest and most overt parodies », p. 12.
134 *Ibid.*, p. 2-3 et 13.
135 *Ibid.*, p. 2.
136 Linda Hutcheon, « Ironie et parodie, stratégie et structure », *Poétique,* n°36, Paris, Ed. du Seuil, 1978, p. 476.
137 Linda Hutcheon, *A Theroy of parody, op. cit.*, 2000, p. xii et *passim*.

et parodie, stratégie et structure »[138] et « Ironie, satire, parodie, une approche pragmatique de l'ironie »[139], Linda Hutcheon explore ces liens tissés entre parodie et ironie. Elle souligne un fonctionnement commun entre le trope et le genre, qui agissent tous les deux par la présence de deux niveaux de discours et de significations coexistants qui se superposent, cohabitation qui provoquent une discordance. Cette dimension ironique serait ce qui différencie la répétition parodique moderne de l'imitation des modèles telle qu'elle s'est mise en place à la Renaissance, avec sa foi absolue en une stabilité et une continuité culturelle. Cependant la présence de l'ironie ne s'accompagne pas d'une agressivité à l'égard de la source. L'auteure refuse de voir la parodie comme un persiflage, un instrument négatif qui vise à ridiculiser, l'inversion ironique mise en place ne se faisant pas nécessairement aux dépens de sa cible. Elle justifie le rejet d'un ethos exclusivement moqueur par l'étymologie du terme, dont aucun élément n'implique le comique : « Il n'y a rien dans *parodia* qui nécessite l'inclusion du concept de ridicule, comme c'est le cas, par exemple, dans la plaisanterie ou *burla* de burlesque.[140]» La revalorisation de la parodie et la volonté de lui donner une définition positive conduit ainsi à écarter ce qui en faisait jusqu'alors la spécificité, c'est-à-dire son piquant moqueur et un comique inhérents au genre, souvent couplés par ailleurs à une dimension sérieuse.

Cet élargissement n'en reste pas au seul point de concept, et mène l'auteure à ranger parmi les parodies certains objets pour le moins sérieux. Dans *A Theory of Parody*, la série des *Papes* (1951-1953) de Francis Bacon est ainsi prise comme exemple de la parodie dans les arts visuels[141]. Elle analyse le détournement de sens qui conduit de la stabilité et de la cohérence du pouvoir chez Vélasquez à la terreur d'un lit-cage dans les versions de Bacon. Cette série est l'un des exemples majeurs et complexes de la citation picturale dans l'art du XX^e^ siècle, qui a donné lieu à de nombreux commentaires – notamment de la part du peintre lui-même qui se décrit comme hanté par le *Portrait du Pape Innocent X* (1650) dont il a vu des reproductions[142]. S'il y a bien écart et distance, la série de variations et d'explorations autour de la peinture de l'artiste espagnol, combinée avec l'image du cri de la scène des Marches d'Odessa du film le

138 Linda Hutcheon, « Ironie et parodie, stratégie et structure », *op. cit.*, 1978.

139 Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie, une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, n°46, Paris, Ed. du Seuil, 1981.

140 Linda Hutcheon, *A Theroy of parody, op.cit.* : « There is nothing in *parodia* that necessitates the inclusion of a concept of ridicule, as there is, for instance, in the joke or *burla* of burlesque », p. 32.

141 *Ibid.*, p. 35 et p. 62.

142 Notamment dans Francis Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud,* Paris, Ed. Gallimard, 1996, p. 131.

*Cuirassé Potemkine* de Eisenstein (1925) maintes fois revisitée par l'artiste, n'a en aucun cas l'intention de nous faire rire ni même sourire, que ce soit d'ailleurs aux dépens ou non de l'œuvre citée. Le sérieux, ou plutôt l'effroi, de cette toile ne cohabite pas avec la moindre distraction amusante. Aussi nous semble-t-il difficile de faire entrer sous l'appellation de parodie une telle série, tout comme serait le cas d'un hommage parfaitement respectueux. Cette acception élargie fait disparaître à nos yeux ce qui fait la particularité de la parodie, qui devient dès lors difficilement identifiable et distinguable dans le grand ensemble de la citation ou de l'emprunt dans l'art.

Daniel Sangsue effectue le même constat dans *La Relation parodique*, ouvrage dans lequel il avance que la définition élargie de Linda Hutcheon « dissout complètement la spécificité de la parodie »[143]. On peut penser qu'une fois cette revalorisation et cette place centrale et interdisciplinaire offertes à la parodie dans le champ théorique, un recentrage terminologique est nécessaire, afin de donner à ce terme et au corpus qu'il induit une plus grande cohérence et une efficacité taxinomique pour aborder les œuvres. Daniel Sangsue prend aussi ses distances avec la définition de Genette qui, à l'inverse, nous éloigne du sens commun de la parodie en la restreignant au seul régime ludique. L'auteur en arrive donc au constat suivant :

> « S'il y a tout intérêt à délimiter la notion de parodie le plus précisément possible, il ne faut cependant pas écarter définitivement les acceptions qui font d'elle quelque chose comme une "imitation caricaturale", pour la bonne raison qu'elles sont entrées très fortement dans l'usage et que les écrivains eux-mêmes y ont parfois recours.[144]»

Au cours de ces deux principaux ouvrages sur le sujet[145], il s'appuie sur l'éclaircissement apporté par Genette dans sa distinction entre imitation et transformation directe, tout en mettant en place une définition moins restrictive que celle de son prédécesseur : la parodie est « la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier »[146]. Une telle définition évacue l'idée que la parodie s'en prend soit au style, soit au contenu de l'œuvre qu'elle transforme : elle décloisonne ces deux options. La transformation parodique est déclinée selon trois régimes, avec des degrés croissants. En faisant le choix d'ouvrir la notion à des régimes plus variés, Daniel Sangsue rallie le travestissement satirique décrit par Genette à la parodie. Il ne la cantonne pas à la moquerie, puisqu'une place est réservée au ludisme et que le

143 Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, *op. cit.*, 2007, p. 85.
144 *Ibid.*, p.103.
145 Daniel Sangsue, *ibid.*, et *La Parodie, op. cit.*, 1994.
146 Daniel Sangsue, *op.cit.*, 2007, p. 104.

comique ne rime pas nécessairement avec un ton ridiculisant. Mais, selon cette acception, la parodie n'accueille pas en son sein des œuvres qui en transforment d'autres sur un mode exclusivement sérieux. En cela, l'approche de Sangsue nous semble un juste milieu entre restriction et ouverture. Sa définition est de plus complète, puisqu'elle met l'accent sur le fonctionnement de la parodie par « transformation », et sur les régimes dont les degrés permettent de délimiter ses frontières. Ainsi, elle contient à la fois l'intention du parodiste et son effet sur le lecteur/spectateur, le lien à la source parodiée et le mode opératoire qu'elle met en œuvre. Cette définition se situe donc du côté de la réception et du faire, de l'action et de la relation. Cette relation entre des œuvres – parodiques et parodiées –, entre des auteurs/artistes – parodistes et parodiés – et entre le parodiste et son public est mise au centre de la conception de Sangsue. Le titre de son ouvrage de 2007, *La Relation parodique*, en témoigne.

Pour notre présente étude, nous avons choisi d'adopter la définition de Daniel Sangsue comme base théorique principale, cela dans l'objectif de réunir un corpus d'œuvres en prenant en compte la parodie à la fois comme action et opération de l'artiste, comme productrice d'effets sur ses destinataires et comme mode de relation à l'histoire de l'art et aux œuvres particulières qui sont convoquées. Une fois cette définition scrupuleuse admise, il nous faut à présent nous livrer à son réexamen afin de l'estimer en la confrontant aux œuvres qu'elle va nous permettre d'analyser.

## 1.3 La définition à l'épreuve des œuvres

Nous avons jusqu'à présent abordé la parodie comme un objet essentiellement théorique. Notre approche historique s'est centrée sur la réception de la parodie et l'évolution de sa considération dans les poétiques et les rhétoriques. Comme nous l'avons vu, les définitions et conceptions de la parodie ont été pour la plupart pensées en fonction d'enjeux propres à la littérature et forgées pour les œuvres littéraires et à partir d'elles, dont l'approche n'est pas le sujet de notre étude. Nous avons choisi de sélectionner en premier lieu la définition de Daniel Sangsue comme point de référence permettant ou non de qualifier une œuvre de parodie, puisque nous ne pouvions pas nous appuyer sur un usage certain et précis du terme dans le champ des arts visuels.

Dans son ouvrage *A Theory of Parody,* Linda Hutcheon pose un regard critique sur une telle application des définitions théoriques aux œuvres d'art : « La théorie devrait être dérivée de (et non s'imposer à) l'art.[147]» Notre démarche va chronologiquement à l'inverse de celle conseillée et souhaitée par l'auteure, mais cette mise en garde ne doit pas être pour autant oubliée. Nous nous devons de réadapter la définition arrêtée, de la mettre à l'épreuve des œuvres d'art que nous serons amenés à analyser. En effet, les œuvres résistent bien souvent aux classifications, résistance ici accrue par le déplacement disciplinaire. Si nous n'entendons pas venir totalement à bout de cette résistance – parce qu'elle contribue souvent à la richesse des œuvres –, ce réexamen auquel nous allons à présent donner un développement particulier devra être en toile de fond de notre étude. La soumission de la théorie aux œuvres nous semble nécessaire. Elle nous permettra d'effectuer des réajustements, de nous pencher à nouveau sur la distinction entre parodie et pastiche, et nous offrira l'occasion de nous arrêter sur quelques cas et thématiques de l'art contemporain qui posent problème vis-à-vis de notre délimitation de la parodie.

L'une des questions soulevées face aux œuvres est de savoir à partir de quel degré on peut parler de parodie. Cette interrogation est d'ailleurs commune aux œuvres littéraires et aux œuvres artistiques et est formulée par Genette au sujet de l'hypertextualité, qui se doit d'être assez « massive et déclarée » afin de ne pas dépendre uniquement d'une « décision interprétative du lecteur »[148], mais découler d'une volonté de l'auteur. Notre usage du terme parodie doit donc être discuté en fonction de l'affirmation ou non du geste de transformation d'une source assumée, et en termes quantitatifs, selon l'ampleur de l'opération. Daniel Grojnowski constate que peu d'œuvres sont parodiques sur toute leur durée[149]. Si cette remarque est bien évidemment liée à la qualité littéraire – et au déroulement temporel – des travaux au sujet desquels elle est formulée, les différentes formes de la parodie, « ponctuelle, partielle ou totale »[150], relevées par l'auteur peuvent s'appliquer aux œuvres d'art. Ainsi, la totalité de l'œuvre source n'apparaîtrait pas nécessairement dans son pendant parodique, et le prélèvement et la modification d'éléments ou de fragments suffiraient pour donner lieu

147 Linda Hutcheon, *A Theory of parody, op. cit.*, 2000 : « theory should be derived from (and not imposed upon) art », p. xi.
148 Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 18.
149 Daniel Grojnowski, *La Muse parodique, op. cit.*, p. 29 et *passim*.
150 *Ibid.*, p.14.

à une parodie. De plus, l'œuvre seconde ne construirait pas obligatoirement l'intégralité de sa forme et de son schéma en référence à l'œuvre ou au fragment de l'œuvre qu'elle transforme. La prise en compte de cet élargissement conduit Grojnowski à parler du « parodique » plutôt que de la « parodie »[151]. Le parodique n'est pas ici entendu en tant qu'intention – qui pourrait s'appliquer à un pastiche, mais aussi à des objets et actions non artistiques ou littéraires – mais en tant que forme structurale et fonctionnelle, qui s'exprimerait de manière plus diffuse, avec moins de contrainte et d'exclusivité que la parodie pure, principalement réalisée et comprise comme *parodie de* : « De toutes parts dans les œuvres, circule *du parodique*. Ni "trope" ni "genre", mais "registre d'expression", il infiltre les représentations.[152]» À la façon de Daniel Grojnowski, mais aussi de Daniel Sangsue qui aborde la parodie comme mode relationnel, nous faisons ici le choix d'ouvrir l'acception de la parodie en y intégrant le parodique, et ainsi d'écarter le débat historique entre genre et trope – débat qui nous semble peu répondre aux enjeux des œuvres plastiques. Ainsi, la parodie met-elle en place, de façon partielle ou totale, la transformation d'une ou de plusieurs œuvres singulières et reconnaissables, reprises dans leur intégralité ou pour parties.

*Portrait (Futago)* [cat. 167], une photographie réalisée par l'artiste japonais Yasumasa Morimura en 1988-1990, est un exemple de parodie totale, entièrement construite comme parodie d'*Olympia* dont elle reprend l'ensemble de la composition. Chaque élément choisi par le photographe entre en écho avec l'original, de la pause des deux personnages aux décorations murales en passant par le chat noir, les étoffes et autres accessoires. En revanche, dans *Morceaux choisis d'après Ingres II* [cat. 70], œuvre qui appartient à la série d'eaux-fortes *Morceaux choisis* produite par Marcel Duchamp en 1968, celui-ci sélectionne des « morceaux » de deux tableaux qu'il assemble pour former une nouvelle image qui explicite et exacerbe la dimension érotique contenue dans les peintures d'Ingres. Cette eau-forte ne peut être comprise à proprement parler comme une parodie du *Bain turc* ou d'*Oedipe explique l'énigme du Sphinx*, ni comme un pastiche de la peinture d'Ingres en général ; il ne s'agit pas en effet d'une imitation stylistique, mais bien de reprise d'éléments identifiables, à savoir les deux figures. L'artiste parodie ici par « contamination », type d'opération relevant de

151 Ce questionnement, entre parodie et parodique, est aussi signalé par Daniel Sangsue dans *La Relation parodique*, *op. cit.*, p. 15. Grojnowki et Sangsue renvoient tous deux au travail de Steve Murphy sur le parodique : Steve Murphy, « Détours et détournements : Rimbaud et le parodique », *Parade Sauvage,* Colloque n° 4, *Rimbaud : textes et contextes d'une révolution poétique*, 2004, p. 76-126.

152 Daniel Grojnowski, *La Muse parodique, op. cit.*, p. 33.

l'imitation[153] et ainsi défini par Dominique Château : « Deux sources donnent une œuvre unique, selon diverses opérations de fusion.[154]» Si les figures isolées convoquent dans notre mémoire les œuvres dont elles sont issues dans leur ensemble, la nouvelle composition engendrée ne renvoie précisément à aucune autre préexistante. L'effet de miroir faisant de *Portrait (Futago)* une parodie totale n'est pas présent chez Duchamp. Cependant, *Morceaux choisis d'après Ingres II* [cat. 70] semble à nos yeux essentiellement parodique, dans le mélange de reprise et de transformation comique, de reconnaissance et d'incongruité, qu'elle met en place.

L'expression consacrée, utilisée par Marcel Duchamp, « morceaux choisis », renvoie la majorité du temps à des compilations d'extraits littéraires. L'idée du choix et du morcellement qui y est contenue relève d'un acte de citation, tel qu'on le trouve décrit chez Antoine Compagnon : « Lorsque je cite, j'excise, je mutile, je prélève.[155] » Une œuvre comme celle de Duchamp engendre donc un nouveau questionnement, à savoir le bien fondé de l'application de la notion de citation aux œuvres d'art, et plus particulièrement aux œuvres peintes[156]. La citation, qui peut en cela être comparée à la greffe, se réalise selon plusieurs temps détaillés par René Payant qui livre une étude de la citation picturale : « Isolation – prélèvement – déplacement – intégration.[157]» Décontextualisation puis recontextualisation, la citation nécessite – et c'est en partie ce qui la distingue du plagiat ou de la contrefaçon en art – une affirmation de son statut, comme le signale la présence de guillemets dans son expression écrite. Elle se doit aussi d'être authentique, de rapporter avec précision le passage cité, ce qui la différencie de l'emprunt, notion plus large pour laquelle l'exactitude est une possibilité et non une condition.

---

153 Notons que dans son analyse de la taxinomie apportée par Gérard Genette, Dominique Château s'intéresse aux catégories de transformation et d'imitation appliquées aux œuvres peintes. Alors que chez Genette, l'imitation fait partie de la transformation (elle est décrite comme transformation indirecte), l'imitation devient chez Château, pour des raisons liées à la spécificité de la peinture et à son histoire, le mode principal de relation hyperartistique, la transformation étant l'une de ses modalités : « Je donnerai à la notion d'*imitation* un sens suffisamment général pour recouvrir *l'ensemble des opérations qui caractérisent le renvoi d'une œuvre picturale au corpus de la peinture, sous la forme d'un fragment, d'une œuvre entière ou d'une matrice stylistique* ; je réserverai à la notion de *transformation* le sens restreint d'*une opération, parmi d'autres,* pouvant relier des éléments de ce corpus. » [Dominique Château, *L'héritage de l'art, op. cit.*, p. 343].

154 *Ibid.*, p. 344.

155 Antoine Compagnon, *La seconde main..., op. cit.*, p. 17.

156 Nous parlons d'œuvres peintes puisque les peintures sont de fait les cibles principales des œuvres parodiques, que ces-dernières soient picturales ou non, comme le montre les deux exemples précédemment cités, photographiés et gravés.

157 René Payant, « Bricolage Pictural, l'art à propos de l'art – 2e partie : citation et intertextualité », *Parachute*, Montréal, Québec, Canada, n° 18, 1980, p. 27.

C'est du point de vue de cette authenticité et de cette exactitude que la citation picturale pose problème. Si un texte ou un fragment de texte peuvent parfaitement être rapportés, sans altération du fond et de la forme, il n'en est pas de même pour un tableau. Pierre Beylot souligne cette particularité de la peinture, pour lequel le terme de citation semble mal convenir : « Art autographique par excellence, la peinture ne produit que des œuvres singulières que l'on ne peut que contrefaire ou évoquer quand on les cite : on ne saurait donc parler à son propos de citation au sens littéral du mot. [158]» L'auteur reprend ici la distinction établie par Nelson Goodman entre arts *allographiques* et arts *autographiques*[159] : alors que pour les premiers, chaque exécution ou présentation de l'œuvre peut être considérée comme l'œuvre elle-même (ce qui est le cas pour l'interprétation respectueuse d'une partition de musique ou pour l'édition fidèle d'une œuvre littéraire), les seconds ne produisent que des originaux uniques et singuliers, ce qui explique qu'ils soient parfois sujets à des contrefaçons. L'original en peinture diffère toujours de ses reproductions, copies ou répliques par ses qualités intrinsèques. Si les copies peintes non frauduleuses ou les gravures dites de traduction ont servi à diffuser les œuvres d'art et à les faire connaître par un public plus large, elles ont toujours un statut d'interprétation, et non de duplication des peintures originales – ce qui contribue d'ailleurs au plaisir esthétique propre qu'elles peuvent susciter, ainsi qu'à leur fonction d'apprentissage, entre imitation et démarcation. Et si les moyens techniques de reproduction progressent sans cesse depuis la fin du XIX^e^ siècle, écartant la singularité de la main de l'interprétant, copiste ou traducteur, ils ne peuvent prétendre à une véritable duplication, malgré le degré de précision toujours grandissant d'enregistrement de l'œuvre picturale.

La citation littéraire ne peut donc trouver de parfait équivalent en peinture, puisque le corps de la peinture citée est toujours convoqué non pas directement, mais par le biais d'une représentation. Cependant, un abandon de la notion de citation au profit de celle, plus générale, d'emprunt ne nous semble pas préférable. En effet, l'usage du terme de citation en peinture permet de désigner à l'intérieur du vaste champ de l'emprunt la reprise d'une œuvre ou d'un fragment d'œuvre précise, identifiable en tant que source spécifique. La citation induit de plus la volonté d'une reconnaissance et d'un marquage, alors que l'emprunt peut tout à fait être inconscient ou masqué. Après avoir

158 Pierre Beylot, « Avant propos », in *Emprunts et citations dans le champ artistique, op. cit.*, p. 11.
159 Nelson Goodman, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 147.

elle aussi indiqué l'impossibilité d'une citation au sens littéraire du terme, Sabine Forero-Mendoza propose un élargissement de la notion dans son application à la peinture :

> « Ainsi, lorsqu'un peintre imite, de manière délibérée et active, une œuvre ou partie d'œuvre existante et identifiable afin de la transporter dans un espace pictural différent et de jouer ainsi des effets de sens qu'un tel déplacement et une telle recréation engendrent, c'est bien de citation qu'il s'agit.[160]»

Selon ce point de vue, le terme appliqué aux arts regroupe ainsi une pratique étendue, et nous sommes en droit de parler de « citation » à chaque fois que le spectateur peut être à même d'identifier dans une œuvre la présence référentielle, précise et identifiable, d'une autre œuvre ou d'un groupement d'œuvres antérieures. Et puisque la citation ne peut exister de manière littérale pour la peinture et suppose toujours, bon gré mal gré, une transformation, elle pourra inclure des transformations plus volontaires, telles que nous pouvons en trouver dans la parodie. Comme le souligne René Payant : « Si la citation reprend ou répète, elle transforme aussi, et surtout.[161]» Ajoutons enfin qu'en peinture, la notion de morcellement, ou de passage, est moins présente qu'en littérature, pour des raisons inhérentes aux formes et à la temporalité littéraires et picturales : il arrive bien souvent que la totalité de la source peinte soit citée.

Selon cette acception élargie, la parodie repose sur une forme de citation, tout en mettant l'accent sur la transformation qu'elle effectue. On peut dès lors s'interroger sur la nature de la citation parodique, afin de voir sur quels aspects de l'œuvre source – ou des œuvres sources – elle se concentre. René Payant, qui emprunte pour son étude un vocabulaire et un mode de classification propres à la sémiotique, note que le *plan iconique* et le *plan pictural*[162] peuvent faire distinctement l'objet de la citation. Lorsque la citation porte essentiellement sur le plan iconique, le parodiste reprend à son compte le thème traité ou le motif représenté, sans garder de trace du style et de la qualité plastique de l'œuvre source. C'est, par exemple, le cas du travail de Mel Ramos dans sa série *A Salute to Art History* [cat. 186-191], débutée en 1972. Sur le mode du travestissement burlesque, l'artiste y parodie des célèbres nus de l'histoire de la peinture qu'il adapte à son esthétique habituelle, elle-même empruntée à une imagerie de magazines de type *Playboy*. Des toiles peintes par des artistes aussi éloignés par leurs

160 Sabine Forero-Mendoza, « De la citation dans l'art et dans la peinture en particulier », in *Emprunts et citations dans le champ artistique, op. cit.*, p. 24.
161 René Payant, « Bricolage Pictural, l'art à propos de l'art – 2e partie : citation et intertextualité », *op. cit.*, p. 27.
162 *Ibid.*, p. 28.

époques que par leurs manières, Vélasquez, Boucher, Gérard, David, Ingres, Modigliani ou Duchamp, subissent ainsi un traitement pictural similaire, et se retrouvent uniformisés dans des tons acidulés apposés en dégradés lisses qui aplanissent la touche. Les femmes nues représentées par les maîtres de la grande peinture font l'objet d'un rabaissement hiérarchique et sont systématiquement transformées en pin-up, comme viennent l'attester avec humour les traces de bronzage présentes dans de nombreuses œuvres de la série. C'est donc le sujet du nu dans la peinture et le motif du corps qui sont conservés par Mel Ramos, à travers la citation des compositions, situations et poses des personnages des originaux.

Tout en permettant d'illustrer la citation du plan iconique, l'exemple de cette série montre aussi combien ces catégories, plan iconique et plan pictural, ne peuvent réellement être considérées comme étanches, tout comme la division stricte entre fond et forme semble toujours destinée à être rompue dès lors que l'on se penche plus avant sur les œuvres. Au sujet de sa série, Mel Ramos évoque le fait de « dépoussiérer ces vieilles peintures » : « les images sont les mêmes, j'ai juste ôté la patine de l'histoire de l'art.[163] » Mais la transformation du style pictural, ou plus précisément son dépoussiérage, ne laisse pas indemne le sujet traité : les figures dévêtues de Psyché et d'Amour représentées par Gérard et par David, ainsi que l'allégorie féminine de *La Source* d'Ingres deviennent par leur traitement plastique des protagonistes d'une imagerie populaire au contenu érotique, alors même que leurs attributs – ailes, arc, papillon et cruche – sont représentés. Le travestissement du style altère donc la dimension mythologique et allégorique des œuvres parodiées.

Une fois cette réserve émise, ces catégories peuvent néanmoins se montrer utiles pour cibler la nature de la citation. Ainsi, dans *A Salute to Art History,* le sort réservé à la peinture de Willem de Kooning diffère de l'ensemble examiné jusqu'alors. Comme pour le reste de la série, Mel Ramos y cite le plan iconique, à savoir le motif de la femme nue si souvent traité par le peintre expressionniste abstrait. Mais le plan pictural y est aussi cité, puisque l'artiste représente le corps en adoptant une peinture mouvementée et gestuelle. Pour *I still get a thrill when I see Bill # 3* [cat. 192], la gestualité expressive que Ramos applique dans une couleur chair contraste fortement avec le visage de la femme, qui est à nouveau celui d'une Playmate lisse, maquillée et

163 Mel Ramos, cité par Elizabeth Claridge in *Mel Ramos*, London, Mathews Miller Dunbar, 1975, p. 142 : « cleaning up those old paintings », « the images are the same, I just removed the art historical patina. »

bien coiffée. Sans doute l'artiste fait-il allusion à une confrontation souhaitée par de Kooning lui-même dans l'une des *Woman*, de 1950, où une bouche souriante découpée dans une publicité pour cigarette est collée sur la toile. La parodie est donc l'occasion pour Ramos de citer à la fois le thème du nu dans l'art, omniprésent dans tout son travail, et le style pictural de l'Action Painting qu'il confronte au sien propre.

La citation combinée du plan pictural et du plan iconique est aussi présente dans certaines œuvres de Roy Lichtenstein. Dans *The Cathedral Series* de 1969 [cat. 147] d'après les cathédrales de Rouen peintes par Claude Monet – comme d'ailleurs dans *The Haystack Series,* d'après les meules de foin –, l'artiste américain reprend les motifs représentés et la composition de l'espace pictural de la série originale. La citation porte aussi sur le système même de la série : Lichtenstein livre, en effet, de nombreuses versions des cathédrales qui comportent des changements de couleur et de légères modifications de cadre, dont certaines sont des huile et magna sur toiles et d'autres des lithographies, et donc reproductibles. L'idée de la série impressionniste, qui rend perceptibles les variations lumineuses sur un même motif, est déplacée vers une esthétique empruntée à la bande dessinée, faite pour être tirée en de multiples exemplaires. L'artiste américain ne s'arrête pas à la citation du plan iconique, et souhaite établir un lien entre la touche de Monet – même si le travail de Lichtenstein semble ici plus précisément se référer au pointillisme de Seurat ou de Signac – et le procédé industriel des Ben-Day dots, système de tramage dont l'adoption apparaît rapidement comme sa marque de fabrique. Interrogé sur son rapport à Claude Monet par John Coplans, il décrit sa volonté de créer des « Monet manufacturés »[164], en mettant en place une « manière industrielle de faire de l'impressionnisme »[165]. Lichtenstein précise par la suite que, si ses œuvres paraissent volontairement exécutées par une machine, leur réalisation minutieuse et manuelle à l'aide de pochoirs en forme de points est de longue haleine, la durée de création d'une version étant selon lui probablement dix fois supérieure à celle prise par Monet pour peindre une de ses toiles[166].

Dans ces citations « de type mixte »[167], pour reprendre les termes de René

164 Roy Lichtenstein, in John Coplans, « Interviews : Roy Lichtenstein », in *Roy Lichtenstein*, *op. cit.*, 2009, traduction de notre fait, « Manufactured Monet », p. 33.
165 *Ibid*., p. 36 : « An industrial way of making Impressionism ».
166 *Ibidem* : « But it probably takes me ten times as long to do one of the *Cathedral* or *Haystack* paintings as it took Monet to do his. »
167 *Ibidem.*

Payant, la transformation d'une œuvre s'associe à l'imitation d'un style. La différenciation entre pastiche et parodie précédemment établie peut ainsi être mise à rude épreuve, et mérite que l'on s'y arrête en nous référant notamment aux notions de plan iconique et de plan pictural.

Lorsque l'œuvre ou les œuvres reprises sont signalées et identifiables en tant que sources citées, alors nous avons principalement à faire à une transformation directe, et donc à une parodie. La parodie peut côtoyer une forme de pastiche et contenir en elle une imitation stylistique : elle touche alors des aspects qui dépassent l'œuvre singulière pour viser à travers elle le style d'un artiste, d'une époque, d'un courant ou le traitement d'un genre ou d'un sujet représenté. C'est le cas chez Mel Ramos, qui fonde ses parodies sur une transformation des œuvres de maîtres et sur une imitation stylistique des magazines pour revisiter le thème du nu dans l'art, ou chez Roy Lichtenstein qui mène une réflexion sur la série impressionniste et sur la bande dessinée. Lorsque cette imitation stylistique, à la différence de nos deux derniers exemples, convoque pêle-mêle des œuvres dans nos mémoires sans privilégier parmi elles une référence précise et rendue clairement visible par l'artiste, alors nous pouvons parler de pastiche.

*The Cathedral Series* [cat. 147] montre que le rattachement à une source précise transformée – ici la série peinte entre 1892 et 1894 – est lié à la citation du plan iconique. En effet, l'emploi des fameux *dots* en l'absence du motif de la cathédrale de Rouen, comme c'est le cas dans de nombreuses œuvres de Lichtenstein, ne renvoie pas automatiquement à la série de Monet. Ce sont ces cathédrales (ou ces meules dans le cas de *The Haystack Series*) qui nous font lire la série comme étant une transformation, et donc comme une parodie, à laquelle s'adjoint une imitation d'un pointillisme revu à la manière des bandes dessinées, elle-même revue à la manière de Roy Lichtenstein. Le plan iconique, qui joue le rôle d'agent de reconnaissance d'une source en particulier, semble donc indispensable au fonctionnement de la citation parodique.

Lorsque le plan pictural fait à lui seul l'objet de l'emprunt, nous avons le plus souvent à faire à des imitations à partir de modèles génériques, et donc à des pastiches, comme on peut l'observer dans une autre série de Roy Lichtenstein, intitulée *Brushstrokes* et réalisée en 1965-1966. Dominique Château note au sujet des *Brushstrokes* qu'elles « font allusion à un style (gestuel) de peinture plutôt qu'à des

œuvres particulières »[168]. En effet, les œuvres de la série ne peuvent être considérées comme des transformations de telle ou telle toile de Jackson Pollock ou de Willem de Kooning, mais bien comme une imitation du style de l'expressionnisme abstrait[169], qu'il confronte à la nouvelle génération d'artistes américains incarnée par le Pop art. Dans *Little Big Painting*, toile que Lucy Lippard désigne comme « pastiche publicitaire de *l'action painting* »[170], Lichtenstein représente des traces de pinceau blanches, rouge et jaune qui se superposent, auxquelles s'ajoutent des coulures, marque s'il en est une de l'expressionnisme américain. Dans son célèbre texte intitulé « Les Peintres d'action américain », Harold Rosenberg décrit l'acte de l'artiste expressionniste en ces termes :

> « Pour chaque peintre américain il arriva un moment où la toile lui apparut comme une arène offerte à son action – plutôt qu'un espace où reproduire, recréer, analyser ou "exprimer" un objet réel ou imaginaire. Ce qui devait passer sur la toile n'était pas une image, mais un fait, une action.[171]»

Les traces de peinture valorisées par les artistes de la génération antérieure et qui sont pastichées dans *Little Big Painting* sont censées avoir fonction de témoignage d'une action réalisée par le peintre.

Le travail de Roy Lichtenstein entre volontairement en contradiction avec une telle conception de l'art, puisqu'en imitant minutieusement la trace d'un geste, il la fait basculer dans le domaine de la représentation qu'elle entendait justement écarter. Il ne s'agit pas de véritables *brushstrokes*, mais de l'image organisée de coups de pinceaux. Ils sont d'ailleurs agrandis et circonscrits par un cerne noir qui empêche paradoxalement les coulures de déborder, et l'on retrouve dans le fond les *dots* qui renvoient à une production mécanique. Lichtenstein détourne ainsi la sacralisation du geste impulsif, pour partie héritée de l'automatisme surréaliste, et met à distance le corps et la main de l'artiste. Sa composition peut aussi se lire comme une allusion au *all over* greenbergien : les traces viennent se chevaucher, ici de manière parfaitement maîtrisée et orchestrée par le peintre, et tendent artificiellement à dépasser le cadre de la toile qui leur est imparti. Mais, alors que le labyrinthe de tracés expressionnistes supprime la différenciation hiérarchique entre le fond et la forme et met à mal la

168 Dominique Château, *L'Héritage de l'art, op. cit.*, p. 352.

169 On trouve aussi chez Sigmar Polke ce type de fausses abstractions reconstruites, qui se présente notamment sous la forme d'un catalogue de gestes, de traces et de signes dans une œuvre comme *Moderne Kunst* (1968).

170 Lucy R. Lippard, « Le Pop Art à New York », in *Le Pop art*, 1966, Paris, Thames & Hudson, 1996, p. 92.

171 Harold Rosenberg, « Les Peintres d'action américains », (1952), extrait traduit par Anne Marchand et repris dans *Art en théorie, 1900-1990* : *une anthologie*, [par Charles Harrison et Paul Wood], Paris, Ed. Hazan, 1997, p. 644.

construction perspective, Lichtenstein la rétablit en cernant ses traces qui se découpent sur une surface tramée, et prennent valeur de motifs mis en avant. L'artiste pop réalise donc un pastiche qui imite le style des artistes gestuels regroupés sous l'étiquette de l' « expressionnisme abstrait » tout en prenant avec humour le contre-pied de ce courant artistique et de tous les mythes et écrits théoriques qui l'entourent. À travers cet exemple, la reprise du seul plan pictural semble donner lieu à des pastiches plutôt qu'à des parodies. Précisons cependant que le pastiche peut tout à fait se former à partir d'un emprunt iconique : pour poursuivre sur l'exemple de Roy Lichtenstein, riche en variations, on peut notamment citer sa série *Cubist Still Life*, peinte en 1974, où la réflexion sur la représentation cubiste s'allie à une convocation du plan iconique des natures mortes de Braque et Picasso – à travers la présence d'instruments de musique, de bouteilles, de fragments de papier journaux etc. –, sans pour autant renvoyer précisément à des œuvres particulières.

La distinction entre le plan pictural et le plan iconique empruntée à René Payant semble pouvoir s'élargir, et ne pas se limiter exclusivement au domaine de la peinture. Au plan pictural peut ainsi se substituer, de manière plus générale, le plan plastique. On peut par exemple parler d'une imitation du plan plastique des œuvres de Hans Arp par Claes Oldenburg. L'artiste new-yorkais d'origine suédoise établit lui-même une correspondance entre la forme du ketchup dans *French Fries and Ketchup*[172] de 1963 et le travail du sculpteur[173]. Le biomorphisme de Arp se trouve donc mis en parallèle avec un élément banal aux couleurs clinquantes, l'artiste effectuant ainsi un rapprochement typiquement lié aux préoccupations du Pop Art sur le majeur et le mineur, le noble et le vulgaire. Claes Oldenburg substitue de plus à la dureté du matériau des sculptures d'Arp, réalisées en bois ou en plâtre, une dimension molle, omniprésente dans son travail, par laquelle il conduit une réflexion sur le statut de la sculpture qui a pour fonction d'ériger par la rigidité et l'inflexibilité. Nous pouvons donc considérer que le biomorphisme d'Arp est pastiché par l'artiste Pop qui en profite pour déranger une certaine tradition sculpturale.

Au regard des exemples choisis et plus largement de l'ensemble du corpus regroupé, nous constatons que les œuvres parodiées gardent pour la plupart un lien avec la représentation. Dans les œuvres de Mel Ramos et de Roy Lichtenstein, la parodie se

172 *French Fries and Ketchup*, 1963, New York, Whitney Museum of American Art.
173 Bruce Glaser, « A Discussion, Lichtenstein, Oldenburg, Warhol », juin 1964, radio WBAI. Retranscription in *Artforum*, février 1966, p. 20-24.

signale par la reprise du motif dépeint dans l'œuvre source : la pose des corps nus, les cathédrales de Rouen ou les meules de foin. Elle s'appuie sur ces espaces, figures et objets, référents reconnaissables malgré les transformations subies, pour faire fonctionner son opération. On peut ainsi penser que les œuvres abstraites donneraient plus facilement naissance à des pastiches qu'à des parodies. Mais si cette tendance est majoritaire, elle ne conduit pas pour autant à exclure l'existence d'une parodie d'œuvre abstraite : en effet, les données liées à la composition, à l'organisation des formes et des couleurs abstraites peuvent jouer le rôle de motif d'identification. Le travail du collectif canadien General Idea autour de la peinture de Piet Mondrian nous en offre un exemple. Dans les *Infe©ted Mondrian* de 1994, le but des trois artistes est avant tout de railler un système artistique comportant une certaine idée de la pureté présente dans de nombreuses avant-gardes historiques. Ce travail s'inscrit dans un combat mené par le groupe sur la question du Sida et de la contamination, ici incarnée par le vert qui fait irruption dans l'espace harmonisé et équilibré par le rapport des lignes et des couleurs complémentaires. Si le collectif artistique réalise un ensemble de toiles exposées côte à côte et vise la pensée du néoplasticisme – qui de par sa nature et son aspiration à un art total dépasse largement le cas d'un tableau singulier –, *Infe©ted Mondrian#6* [cat. 108] peut néanmoins être perçue comme une parodie et non comme un pastiche. General Idea procède en effet par la répétition d'une peinture, *Composition en rouge, jaune et bleue* de 1928, répétition uniquement perturbée par le vert qui occupe l'emplacement du jaune. Puisque le néoplasticisme repose sur une application systématique d'une réduction des moyens plastiques (l'emploi des couleurs primaires, du blanc, du noir et du gris, l'angle droit formé par des lignes noires plus ou moins épaisses), la conservation de la composition d'une toile singulière – c'est-à-dire la reprise de son organisation spatiale spécifique, de la construction des lignes et des couleurs et des proportions des quadrilatéraux – apparaît donc comme une condition pour véritablement parodier une œuvre de Mondrian, et non pasticher sa peinture néoplastique.

Si la différenciation structurale entre transformation et imitation est la plupart du temps opérante, certains cas résistent encore à la classification parodie/pastiche, et ne peuvent se plier à de telles considérations d'ordre théorique. Il est difficile d'estimer si la série réalisée à la fin des années 1990 par Maurizio Cattelan autour des entailles de Lucio Fontana [cat. 43] relève de la transformation directe ou de l'imitation[174]. L'artiste

174 Nous aurions pu faire la même analyse à partir de *Untitled* (2009) de Cattelan, œuvre qui consiste en

y reprend le geste net et épuré effectué par Fontana dans ses nombreuses œuvres intitulées *Concetto spaziale, attese*. Dans celles-ci, seules les entailles occupent l'espace de la toile colorée uniformément, à la différence de certains tableaux antérieurs à 1958, où se multiplient les coupures et autres perforations. Ce geste et les entailles qui en résultent contiennent en eux une portée philosophique et matérialisent, aux yeux de l'artiste, une forme de quête de grandeur et d'infini qui permet un dépassement des codes de l'espace pictural. En incisant sa toile d'un Z, Maurizio Cattelan détourne la spiritualité du geste de Fontana. Mis en parallèle avec la signature du justicier populaire, le geste artistique est rabaissé comiquement et perd du même coup son côté transgressif. La correspondance formelle entre les œuvres de Cattelan et les *Concetto spaziale, attese* de Fontana est très forte et dépasse la simple appropriation de l'entaille, le Z étant en effet marqué au centre de toiles monochromes dont les teintes rose, rouge, jaune, bleue ou verte sont très proches de celles employées dans les originaux. Cattelan entretient ainsi avec ses sources une relation de proximité visuelle plus forte que ne le nécessiterait un pastiche des *tagli*[175]. Mais l'aspect sériel du travail de Fontana, qui répète le geste et choisit souvent les mêmes coloris pour diverses toiles, complique la tâche de discerner une des *Concetto spaziale, attese* comme source spécifique de tel ou tel *Untitled.* Nous pourrions choisir de sélectionner une œuvre de Fontana en fonction de certains critères, comme la verticalité du format, la teinte exacte employée, le nombre de trois entailles (préféré aux une, deux ou quatre entailles de certaines toiles) pour répondre aux trois traits dessinant le Z. Mais cet exercice laborieux, qui soumet les œuvres aux volontés taxinomiques, nous éloigne des préoccupations de Cattelan et du ressort comique de son travail. Ainsi, ces œuvres nous semblent relever du pastiche tout aussi bien que de la parodie, ambiguïté que nous ne souhaitons pas lever puisqu'elle est liée à la nature de l'œuvre source aussi bien qu'au choix de l'artiste, pasticheur ou parodiste.

---

l'installation d'une toile maintenue au mur par l'appui d'un balais. Le contact du balais sur la toile blanche provoque des effets de volume par plis qui rappelle formellement la série *Achrome* (1957-1963) de Piero Manzoni.

175 Daniel Spoerri nous offre un exemple de ce que peut être un stricte pastiche des *tagli* : en 1961, il réalise un « détrompe-l'œil » intitulé *Hommage à Fontana*. Les « détrompe-l'œil », variantes des « tableaux-pièges », consistent en l'adjonction d'objets à la surface de tableaux figuratifs. Ici, l'artiste s'empare d'une nature-morte, achetée au marché aux puces, qui représente deux lapins morts. Spoerri entaille la toile, à la manière de Fontana. Mais le geste est détourné avec humour : il prend ici une valeur narrative, en s'appliquant précisément sur les cous des lapins, comme pour les égorger. L'artiste colle ensuite à la surface le rasoir et les emballages de la lame. L'œuvre finale ne peut être considérée comme parodie puisqu'elle ne renvoie à aucune œuvre en particulier. Son apparence finale ne ressemble en rien aux *Concetto spaziale, attese*, et c'est le geste et la manière de Fontana qui sont imités pour être recontextualisés dans cet ironique « hommage ».

À travers cet exemple, nous voyons que la distinction entre pastiche et parodie peut parfois être un phénomène d'interprétation du récepteur plutôt qu'une donnée inhérente aux œuvres. Cette part d'interprétation n'est pas réservée à des reprises d'œuvres comme celles de Fontana, où la frontière entre imitation du geste et transformation de la toile qui en résulte est difficile à établir, et peut toucher des reprises d'œuvres figuratives. C'est notamment ce que nous montre la réception des *History Portraits*, série réalisée par Cindy Sherman entre 1988 et 1990. La majorité des critiques et historiens mettent l'accent sur l'imitation stylistique opérée par la photographe, qui emprunte des aspects de la peinture de la Renaissance au XIX^e^ siècle pour revisiter le genre du portrait. Amanda Cruz décrit ainsi la série : « Les *History Portraits* ne reproduisent pas (pour la plupart d'entre eux), quelque tableau particulier, mais dépeignent différents types du genre.[176]» Du point de vue de cette réception[177], les *History Portraits* apparaissent pour la plupart comme de parfaits pastiches. Amanda Cruz note que trois des photographies de la série citent une œuvre en particulier, et ne laissent aucun doute sur leur source : *Untitled # 224* [cat. 233] d'après le *Bacchus malade* de Caravage ; *Untitled # 216* [cat. 231] d'après la *La Vierge et l'Enfant entourés d'anges* de Fouquet ; *Untitled # 205* [cat. 232] d'après la *Fornarina* de Raphaël. Pour ces trois œuvres, Sherman opère par mimétisme face aux modèles qu'elle rejoue littéralement, en reprenant les poses et expressions des personnages, en trouvant des accessoires de substitution qui se réfèrent à ceux arborés par les portraiturés originaux et en respectant dans une large mesure la composition et le cadrage. Ces trois œuvres peuvent donc *a priori* être considérées comme des parodies, à l'intérieur d'une série faite majoritairement de pastiches, distinction importante puisqu'elle offre des indications sur deux attitudes de l'artiste, qui rejoue avec précision ou qui imite de manière plus diffuse des caractéristiques de portraits de maîtres anciens.

176 Amanda Cruz, « Films, monstruosités et masques : vingt années de Cindy Sherman », [article trad. de l'américain par Christian-Martin Diebold], in *Cindy Sherman, Rétrospective*, [exposition, The Museum of Contemporary art, Los Angeles, 2 nov. 1997 – 1 févr. 1998 ; Museum of Contemporary art, Chicago, 21 févr. - 31 mai 1998 ; Galerie Rudolfinum, Prague, 25 juin – 23 août 1998 ; Barbican Art Gallery, Londres, 10 sept. - 13 déc. 1998 ; CAPC, Musée d'art contemporain de Bordeaux, 6 févr. - 25 avr. 1999 ; Museum of Contemporary art, Sydney, 4 juin – 29 août 1999 ; Art Gallery of Ontario, Toronto, 1 oct. 1999 – 2 janv. 2000], Paris, Ed. Thames & Hudson SARL (pour l'édition française), 1998, p. 11.

177 On retrouve la même idée exprimée dans plusieurs ouvrages. On peut notamment citer Régis Durand, qui dit au sujet de la série : « Toutes les références ne sont certes pas explicites, mais il y a dans la série un renvoi continu à la peinture » in « Une lecture de l'œuvre de Cindy Sherman, 1975-2006 », in *Cindy Sherman*, [exposition Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 18 mai-3 sept. 2006 ; Kunsthaus Bregenz, Bregenz, 25 nov. 2006-14 janv. 2007 ; Lousiana Museum of Modern Art, Humlebaek, 9 févr.-13 mai 2007 ; Martin-Gropius-Bau, Berlin, 15 juin-10 sept. 2007], Paris, Ed. Flammarion ; Ed. Jeu de Paume, 2006, p. 256.

Christa Döttinger[178] ne conserve pas cette séparation claire entre les trois photographies en question et le reste de la série. Son travail consiste en partie à rattacher chaque cliché à une peinture singulière, et ainsi à considérer indirectement – puisqu'elle ne formule pas elle-même de telles questions de classification – les *History Portraits* comme des parodies. La démarche est dans certains cas fort opérante, et la similarité mise en lumière ne peut être vécue comme fortuite et indépendante de la volonté de Sherman. À titre d'exemple, la relation qui unit *Untitled # 221* [cat. 234] et le portrait d'*Isabella Brant* par Rubens[179] est des plus frappantes. Si la citation y est plus partielle que celle des trois exemples précédemment évoqués, puisque la pose du corps et des bras adoptée par la photographe est différente de celle de l'épouse de Rubens, elle se lit dans l'ensemble de la composition globale autant que dans les détails : le regard, le mouvement des sourcils et le sourire, la forme du décolleté et l'ensemble du vêtement, mais aussi la petite boîte rouge tenue par la figure. La sélection par Döttinger d'une source unique nous semble cependant être souvent un fait d'interprétation et de choix de cette auteure – et non de l'artiste – notamment lorsqu'elle voit *Untitled # 293* comme la citation du portrait de *Madame Boucher* par son époux, ou qu'elle identifie la figure féminine de *Untitled # 200* à *Anne Tronchin* peinte par Jean-Étienne Liotard[180]. Si ces rapprochements sont pertinents, ils restent néanmoins subsidiaires, et ne permettent pas de parler de citation, mais plus volontiers d'allusion. Dans certains cas, l'historienne d'art s'évertue à trouver la source la plus convaincante là où l'artiste tente selon nous de brouiller les pistes. Car comme le formule Arthur Danto : « Ce que [Cindy Sherman] veut, c'est aller au-delà de la simple mémorisation pour entrer dans les processus déformants de la mémoire.[181]» Si le travail de Christa Döttinger nous apporte des éléments l'analyse, c'est en prenant le risque de dénaturer l'objectif de la photographe.

Ces exemples montrent que les œuvres révèlent parfois les faiblesses d'une approche théorique désireuse de classifier à renfort de définitions. Néanmoins, la difficulté inextinguible à faire entrer certaines d'entre elles dans des catégories prédéfinies ne doit pas être vue comme un obstacle, mais comme une donnée à part entière. La prise en compte d'œuvres analysées par nos soins comme manifestations de

178 Christa Döttinger, *Cindy Sherman, History Portraits*, *The Rebirth of the Painting after the End of Painting*, [trad. de l'allemand en anglais par Daniel Mufson], Ed. Schirmer/Mosel, 2012.
179 *Ibid*., p. 25.
180 *Ibid.*, p. 18 et 19.
181 Arthur C. Danto, *Cindy Sherman : History Portraits*, Munich, Paris, Schirmer/Mosel, 1991, p. 10.

la parodie n'exclue ainsi pas que leurs fonctionnements et effets puissent parfois les apparenter au pastiche. L'examen de ce que recouvre effectivement le terme *parodie* nous porte à présent à nous arrêter sur quelques cas et pratiques propres à l'art contemporain – à savoir le détournement situationniste et l'appropriation, qui entretiennent une certaine proximité avec la parodie.

Guy Debord et Gil J. Wolman ont exposé la nature du détournement dans le « Mode d'emploi du détournement », texte initialement paru en 1956 dans la revue *Les Lèvres nues*. Dans sa thèse sur le jeu dans l'art, Danielle Orhan consacre un passage à l'Internationale situationniste, au cours duquel elle décrit ainsi le procédé : « Le *détournement* consiste à soustraire de leur contexte et à reprendre à son compte des éléments préexistants et à les intégrer dans une autre disposition qui leur confère un sens nouveau.[182]» Cette manière de se fonder sur une matière existante, qui se trouve déplacée et décalée dans une nouvelle œuvre, ainsi qu'un questionnement sur la créativité et l'originalité sont communs au détournement et à la parodie. Mais si la parodie peut jouer avec la notion d'auteur et d'original, et même la bousculer, elle ne la conteste ni ne la transgresse pas véritablement, à l'inverse du détournement dont l'un des objectifs est d'en « finir avec toute notion de propriété personnelle »[183]. La parodie s'appuie, en effet, sur une forme de citation, qui assoit l'autorité de l'original, aussi agressive puisse-t-elle paraître à son égard.

Les auteurs du « Mode d'emploi du détournement » se sont eux-mêmes arrêtés sur la différence essentielle entre la parodie et le détournement :

> « De tels procédés parodiques ont été souvent employés pour obtenir des effets comiques. Mais le comique met en scène une contradiction à un état donné, posé comme existant. En la circonstance, l'état de choses littéraire nous paraissant presque aussi étranger que l'âge du renne, la contradiction ne nous fait pas rire. Il faut donc concevoir un stade parodique-sérieux où l'accumulation d'éléments détournés, loin de vouloir susciter l'indignation ou le rire en se référant à la notion d'une œuvre originale, mais marquant au contraire notre indifférence pour un original vidé de sens et oublié, s'emploierait à rendre un certain sublime.[184] »

La notion de choix, de sélection d'un original objet de la transformation, est capitale dans le procédé parodique, et s'oppose à l'« indifférence » que les situationnistes appellent de leurs vœux. De la même façon, l'oubli de l'original ne peut se concilier

182 Danielle Orhan, *L'art et le jeu au XX^e^ et XXI^e^ siècles ou du jeu comme mode et outil de subversion*, [Thèse, sous la direction de Marina Vanci-Perahim, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne], 2009, p. 413.

183 Guy-Ernest Debord, Gil J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues*, Bruxelles, n° 8, mai 1956.

184 *Ibidem*.

avec la parodie, dont l'effet sur le spectateur demande au contraire la convocation et la reconnaissance de la source. L'expression de « stade parodique-sérieux » n'a en fait que peu à voir avec la parodie telle que nous l'entendons et que les situationnistes s'attachent à bien éloigner de leurs aspirations.

Le détournement trouve une expression picturale chez Asger Jorn, bien que le travail de l'artiste danois cofondateur de L'I.S. ne puisse être considéré comme l'application à la lettre des écrits situationnistes et relève avant tout d'une recherche individuelle. De 1959 à 1962, Jorn peint ses *Modifications*, pour lesquelles il agit littéralement à la surface de toiles de style académique dénuées de valeur qu'il achète au marché aux puces, pratique qu'il partage d'ailleurs à cette époque avec Enrico Baj ou Daniel Spoerri[185]. Asger Jorn présente pour la première fois ses *Modifications* en mai 1959, lors d'une exposition à la galerie Rive Gauche, puis y expose à nouveau des œuvres réalisées selon le même procédé en 1962, sous le titre ironique de *Nouvelles Défigurations*. Il ajoute aux toiles du XIX^e^ siècle des monstres et d'autres créatures grotesques et animalières, ainsi que des formes abstraites, projections et écoulements qui font penser à l'Action Painting. Dans le catalogue accompagnant l'exposition de 1959, Jorn décrit, avec un ton à la fois exalté et ironique, l'ensemble formé par ses œuvres comme un « monument en l'honneur de la mauvaise peinture », et rappelle son « amour pour la peinture pompier »[186], exprimé à de nombreuses reprises depuis 1939. Le rapport entretenu par l'artiste avec les toiles qu'il modifie est ambivalent : il les fait sortir de l'ombre et leur rend hommage en leur donnant une nouvelle vie actualisée, une nouvelle visibilité. Mais en faisant d'elles sa matrice nourricière, puisqu'il désire montrer que « la nourriture préférée de la peinture, c'est la peinture »[187], il la sacrifie[188], la vandalise. La dimension « barbare » de cet acte est revendiquée et associée à un certain plaisir.

Si le décalage et le contraste créés par Jorn entre le style des tableaux d'origine et ses rajouts est proche de la parodie, le vandalisme contenu dans l'action de recouvrement nous en éloigne. Les modifications ou défigurations sont irréversibles et touchent à l'intégrité de l'objet dont elles s'emparent, à la différence de la

185 Voir notamment : *Modifications Baj, Jorn, Spoerri*, [exposition galerie Ronny Van de Velde, Anvers, 18 avr. -12 juil. 1998], Anvers, galerie Ronny Van de Velde, 1998.

186 Asger Jorn, « Modifications, Peinture détournée », texte accompagnant le catalogue de l'exposition [Galerie Rive Gauche, Paris, 6-28 mai 1959] reproduit dans son intégralité in *Textes et documents situationnistes, 1957/1960*, [éd. établie par Gérard Berréby], Paris, Ed. Allia, 2004, p. 105.

187 *Ibidem.*

188 Asger Jorn parle de « peinture sacrifiée », *Ibidem.*

transformation parodique. C'est d'ailleurs ce qui différencie ces œuvres de celles réalisées en 1949, alors que l'artiste est affilié au mouvement Cobra, sur des reproductions de toiles de Manet ou Renoir. Si le style des interventions est proche, le statut du support comme reproduction de tableaux d'artistes reconnus nous éloigne de ce vandalisme pour nous rapprocher de la parodie. Comme le souligne Dominique Château :

> « Alors que, en littérature, la parodie travaille sur l'œuvre elle-même, dans la mesure où sa phénoménologie ne suppose pas la corporalité de l'objet artistique, en peinture, on doit travailler sur une reproduction, manuelle ou photographique, faute de quoi on verserait dans l'iconoclasme.[189]»

Ainsi, lorsque Marcel Duchamp dessine des moustaches et une barbichette sur *La Joconde*, le vandalisme qu'il commet est un vandalisme symbolique, réalisé par procuration, sur un simulacre. Si l'altération à laquelle il se livre peut marquer notre esprit et modifier notre manière de voir le tableau de Léonard de Vinci, elle ne touche en aucun cas au corps de l'original, qui sort indemne de l'opération. De plus, la parodie a traditionnellement la fonction d'offrir une contre-culture en s'en prenant à des chefs-d'œuvre sacralisés ou à des œuvres sujettes au succès et à l'officialisation, tandis que comme le note Jacques Prévert dans son texte accompagnant le catalogue de l'exposition de 1962, Asger Jorn défigure de « petits peintres disparus inconnus, qui n'ont laissé aucun nom ni joué aucun rôle dans l'histoire de l'art »[190].

*L'Avangarde se rend pas* [cat. 14], exposée parmi les *Défigurations* en 1962, nous semble cependant relever de la parodie. Pour les raisons que nous venons d'énoncer, il ne s'agit pas à nos yeux d'une parodie du tableau représentant la jeune fille en robe blanche qui sert de support, mais de *L.H.O.O.Q.* [fig. 23]. Les correspondances formelles entre les deux œuvres sont si importantes que le geste de Jorn ne peut être vu comme une simple allusion[191]. L'artiste choisit, en effet, de peindre une barbichette et une moustache – dont la finesse, presque précieuse, et le mouvement vers le haut rappellent celle dessinée par Duchamp – sur une figure féminine, légèrement de trois quart, dont la posture du corps ainsi que le sourire évoquent, du fait de cet ajout, *La Joconde*. Dans cette œuvre, Jorn se place là encore dans une attitude de vandale, en barbouillant le fond de la toile de noir, en y dessinant des graffitis et en y écrivant d'une

189 Dominique Château, *L'héritage de l'art*, *op. cit.*, p. 353.

190 Jacques Prévert, « A Jorn », in *« Nouvelles défigurations » de Asger Jorn*, [exposition Galerie Rive Gauche, Paris, juin 1962], Paris, Galerie Rive Gauche, 1962, n. p.

191 Ce parallèle est aussi établi par Vanessa Théodoropoulou, « Les *Modifications* d'Asger Jorn ou la mise "en situation" de la peinture », in *L'image recyclée*, *op. cit.*, p. 121-122.

manière gauche et dans un mauvais français, manière qui rappelle l'attrait de l'artiste pour un primitivisme enfantin. La coexistence de l'écrit et de l'image complète le lien entre les deux œuvres, même si l'inscription « l'avangarde se rend pas » prend place dans l'espace même de la toile, à la différence des cinq initiales « L.H.O.O.Q. » ajoutées comme un titre ou une légende au bas de la carte postale. La phrase ajoutée par Jorn n'est pas dénuée d'une certaine ironie, et montre la distance de l'artiste face à Duchamp. Elle fait allusion à la rébellion de la génération des avant-gardes des premières décennies du siècle, et en particulier au Dadaïsme, comme pour mieux en souligner l'aspect caduque et dérisoire, puisque son pouvoir de négation est devenu lui-même l'objet d'une institutionnalisation. Les auteurs du « Mode d'emploi du détournement » prennent d'ailleurs le soin de distinguer leur pratique du geste de Duchamp : « La négation de la conception bourgeoise du génie et de l'art ayant largement fait son temps, les moustaches de la Joconde ne présentent aucun caractère plus intéressant que la première version de cette peinture.[192]» Mais il ne faut pas oublier que dans leurs écrits, les situationnistes se décrivent eux-mêmes comme un courant de recherche expérimentale d'avant-garde – certes différent de leurs prédécesseurs. Aussi cette œuvre de Jorn n'est-elle pas univoque ; elle ne consiste pas uniquement en une moquerie, mais contient aussi en elle l'affirmation d'un héritage de l'avant-garde, et annonce la venue d'une relève, pour poursuivre la métaphore militaire. *L'Avangarde se rend pas* [cat. 14] apparaît à la fois comme un détournement du portrait de jeune fille peint par un peintre inconnu et comme une parodie de *LH.O.O.Q.*, sources avec lesquelles l'artiste entretient une relation paradoxale dont nous verrons par la suite qu'elle semble inhérente à la forme parodique.

Tout comme le détournement, l'appropriation, parce qu'elle travaille à partir d'une œuvre préexistante, partage certains de ces enjeux avec la parodie. L'appropriation est ici entendue comme pratique de l'Appropriationnisme ou Appropriation Art, qui s'est fortement développée au début des années 1980. On en trouve les prémices chez Elaine Sturtevant – bien que l'artiste prennent ses distances avec le courant[193] – dès 1965, année où elle reproduit à l'aide d'un écran prêté par Andy Warhol lui-même les sérigraphies de la série *Flowers,* réalisées par l'artiste pop un an plus tôt et dont nous rappelons qu'elles étaient elles-mêmes conçues à partir d'une

192 Guy-Ernest Debord, Gil J. Wolman, *op. cit.*
193 Voir notamment « Sturtevant », interview par Hans Ulrich Obrist, *032c*, n°16, hiver 2008/2009, p. 129.

photographie de Patricia Caufield. La poétique de la répétition en jeu dans un tel travail, qui repose sur une ressemblance troublante entre l'œuvre première et son double, a, on le voit, peu à faire avec la transformation parodique. Il s'agit bien plus pour l'artiste de réactiver les œuvres de Warhol puis, par la suite, celles de Duchamp ou de Beuys, et d'interroger le faire artistique que de parodier des œuvres. L'appropriationnisme repose sur une volonté de mettre en lumière la fin de la notion d'auteur et d'original, ce qui le rapproche du détournement, bien que les moyens mis en place pour y parvenir soient très éloignés. L'appropriation entérine ainsi la « Mort de l'auteur » théorisée par Roland Barthes, dont Sherrie Levine, effectuant une forme de mise en abîme de son propos, s'approprie la pensée : « Le monde est si plein qu'on y étouffe... Nous pouvons seulement imiter un geste toujours antérieur... Le plagiaire, qui succède au peintre, ne porte plus en lui de passions... mais plutôt cette immense encyclopédie dans laquelle il puise.[194]» Si les deux premières phrases dressent un constat qui pourrait trouver une réponse dans la parodie, c'est au plagiaire que l'artiste choisit finalement d'identifier son travail[195]. En 1981, Sherrie Levine présente à la Metro Pictures Gallery sa série *After Walker Evans*, pour laquelle elle a re-photographié, par le biais de reproductions dans un catalogue, des clichés de fermiers touchés par la Grande Dépression pris par Walker Evans dans la seconde moitié des années 1930. Contrairement à Asger Jorn, l'artiste s'empare d'œuvres reconnues et son travail n'a aucun lien avec le vandalisme ; mais sa série n'en est pas pour autant parodique. À la différence de la parodie, mais aussi des modifications de l'artiste danois, la manière dont Levine s'accapare l'œuvre d'autrui n'est nullement productrice de décalage et de contraste humoristiques, bien qu'il y ait un écart inévitable, à peine perceptible mais faisant partie intégrante de la démarche, entre les clichés de Evans et leurs appropriations. La série *After Walker Evans* résulte d'une opération de *duplication*, terme employé par Dominique Château[196] pour qualifier un objet qui en reproduit plus ou moins exactement un autre, et non de transformation.

Cette série, aujourd'hui devenue un exemple canonique de l'appropriation en art, nous éloigne très nettement de la parodie. Et cependant, la parodie vient parfois

194 Sherrie Levine, citée in Catherine Millet, *L'art contemporain*, Paris, collection Dominos, Ed. Flammarion, 1997, p. 47. Elle reprend les termes de Roland Barthes, « L'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel » in « La Mort de l'auteur », (1968), in *Œuvres complètes, III, Livres, textes, entretiens, 1968-1971,* Paris, Ed. Du Seuil, p. 43.

195 Elle a d'ailleurs plusieurs fois été menée en justice, notamment par les ayant droit d'Edward Weston pour la série *After Edward Weston* de 1980. À ce sujet, voir Camille Debrabant, « Photographie et *appropriation art* : mécanismes et usages de l'appropriation », in *L'image recyclée*, op. cit., p. 161.

196 Dominique Château, *L'héritage de l'art, op. cit.*, p. 344.

s'immiscer dans la démarche appropriationniste de Sherrie Levine, notamment par le biais du changement de matériau entre l'œuvre et sa reprise sur lequel l'artiste travaille dans certains cas[197]. Dans *Fountain, (After Marcel Duchamp)* [cat. 145], réalisée dix ans après les *After Walker Evans*, l'urinoir en porcelaine acheté par Marcel Duchamp est transformé en un urinoir quasi-similaire à celui de 1917 par sa forme, mais moulé en bronze. Le bronze doré et poli confère à l'objet une richesse et un aspect précieux qui le placent dans une histoire de l'art – on peut penser par exemple à certaines œuvres de Constantin Brancusi – et rompent ainsi avec le principe du *ready-made* en faisant de l'œuvre une sculpture au sens classique du terme, de par sa réalisation matérielle. Ce déplacement est ici générateur de parodie, car il dévie et contrarie avec humour l'idée même contenue dans le geste de Duchamp. L'artiste fait aussi un sort à l'institutionnalisation paradoxale de la démarche du *ready-made*, par laquelle les versions de l'urinoir sont devenues des œuvres d'art parmi les autres au sein du musée, répertoriées, protégées, parfois exposées sous vitrine ou sur un piédestal. Chez Sherrie Levine tout comme chez Asger Jorn, l'héritage incontournable de Marcel Duchamp chez tout artiste opérant par détournement ou appropriation s'exprime par la parodie, qui permet aux artistes de marquer une prise de distance et une assimilation.

Si tout détournement ou toute appropriation ne peuvent, en aucun cas, être d'emblée considérés comme parodiques, rien n'empêche la parodie de venir les côtoyer dans telle ou telle œuvre en particulier. La parodie est indépendante des courants : pratique aux mains des artistes, elle peut s'exprimer ça et là sans marquer une appartenance restreinte à un mouvement. Néanmoins elle connaît en fonction des époques, des regroupements d'artistes, et de leurs enjeux et préoccupations spécifiques des utilisations plus ou moins fréquentes et centrales. À l'aide de la définition à laquelle nous avons abouti, observons à présent la place occupée par la parodie du milieu du XIX^e^ siècle – que marque l'apparition des Salons caricaturaux – à la fin des années 1950.

197 C'est le cas des reprises à l'aquarelle des toiles de Mondrian [cat. 144], de Malevitch ou de Miró, sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir dans notre sixième chapitre [cf. *infra* chap. 6, 6.2].

# Chapitre 2.
# La parodie avant les années 1960

## 2.1 La parodie dans la seconde moitié du XIXe siècle

La parodie connaît un contexte favorable à son développement au XIXe, siècle tout imprégné de cet esprit de blague personnifié chez Edmond et Jules de Goncourt : « La Blague du XIXe siècle, cette grande démolisseuse, cette grande révolutionnaire, l'empoisonneuse de foi, la tueuse de respect […] la Blague, le *vis comica* de nos décadences et de nos cynismes […], l'effrayant mot pour rire des révolutions.[198] » Dans les années 1840, sous la Monarchie de Juillet, naissent des objets typiquement parodiques, les Salons caricaturaux, pendants du Salon annuel officiel, publiés dans la presse et parfois en livrets[199]. Ils connaissent un essor considérable sous le Second Empire, avant de perdre progressivement de leur impact, notamment avec la disparition progressive du Salon unique sous la IIIe République. Les Arts incohérents créés en 1882 prennent, en quelque sorte, le relais des salons caricaturaux et donnent lieu à un usage récurrent de la parodie, qui s'expose cette fois non seulement dans la presse mais aussi lors d'expositions organisées. Mais la parodie ne s'exprime pas seulement dans ces formes d'art assumant leur statut de contre-culture décrétée mineure, volontairement en marge de la grande peinture. Elle prend aussi une place au sein même du Salon et de ses polémiques, comme nous le montre l'exemple d'Édouard Manet[200]. Car si la référence aux maîtres du passé a toujours eu cours, la manière dont elle est exploitée par Manet dans les années 1860 – alors que les Salons caricaturaux battent leur plein –

198 Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon,* T.1, chap. VII, Paris, A. Lacroix Verboeckhoven, 1868, p. 40.

199 Pour une histoire de l'apparition de ces Salons, voir notamment Yin-Hsuan Yang, « Les premiers Salons caricaturaux au XIXe siècle », in *L'art de la caricature*, [sous la dir. de Ségolène Le Men], Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2011, p. 73-86.

200 Le texte des Goncourt et son passage sur la Blague est cité au sujet de Manet par : Linda Nochlin, « L'invention de l'avant-garde : la France entre 1830 et 1880 », (1968), in *Les Politiques de la vision, art société et politique au XIXe siècle*, [trad. de l'anglais par Oristelle Bonis], Paris, Ed. Jacqueline Chambon, 1995, p. 36 ; Françoise Cachin, *Manet : 1832-1883*, [exposition galeries nationales du Grand Palais, Paris, 22 avr.-1er août 1983 ; Metropolitan museum of art, New York, 10 sept.-27 nov. 1983], Paris, Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, 1983 ; Éric Darragon, *Manet*, Paris, Ed. Citadelles, 1991, p. 124-125.

est profondément novatrice et peut, dans une certaine mesure, être assimilée à la parodie. Comme le souligne Françoise Cachin dans le catalogue de l'importante rétrospective consacrée au peintre en 1983 : « C'est là, en effet, une nouveauté dans l'histoire de l'art : peindre ouvertement d'après la peinture – jusqu'à la parodier – c'est faire ouvertement de la peinture elle-même l'unique objet de ses préoccupations.[201] »

Bousculant quelque peu une approche strictement chronologique, nous allons dès maintenant nous arrêter sur le cas de Manet, tant de fois commenté, avant de nous pencher sur les Salons caricaturaux, puis sur les Arts incohérents.

Édouard Manet est bien souvent érigé en « inventeur du Moderne »[202], à l'origine d'un tournant, et même d'une révolution, dans l'histoire de la peinture. On associe son nom à la « modernité » définie par Baudelaire, par la manière dont il s'est attelé à peindre des sujets quotidiens. Mais Manet est aussi vu comme la première figure du « modernisme »[203] par Greenberg qui voit en lui, par « sa franchise à laisser apparaître la surface qui supporte ses tableaux »[204], le début d'une peinture se concentrant sur son médium spécifique et sur ses limites. La modernité de la recherche de Manet a ceci de paradoxal qu'elle s'élabore au cœur d'une peinture faite d'emprunts à l'histoire de l'art et de citations des maîtres du passé, aspect qui lui a été maintes fois reproché et qui doit ici recueillir notre attention. Dans son texte « La Bibliothèque fantastique », qui porte principalement sur la *Tentation de Saint Antoine* de Flaubert, Michel Foucault fait mention du *Déjeuner sur l'herbe* et d'*Olympia* comme des « premières peintures "de musée" », qui témoignent d'un « rapport nouveau de la peinture à elle-même » :

> « Flaubert est à la bibliothèque ce que Manet est au musée. Ils écrivent, ils peignent dans un rapport fondamental à ce qui fut peint, à ce qui fut écrit – ou plutôt à ce qui de la peinture et de l'écriture demeure indéfiniment ouvert. Leur art s'édifie où se forme l'archive.[205]»

Jean Clay exprime lui aussi cette innovation dans l'usage d'un art référentiel, et prête à

201 Françoise Cachin, « Introduction », *op. cit.*, p. 18.

202 Nous faisons ici référence à la formule choisie comme titre pour l'exposition de 2011 : *Manet inventeur du moderne*, [exposition musée d'Orsay, Paris, 5 avr.-3 juil. 2011 ; cat. sous la dir. de Stéphane Guégan], Paris, Ed. Gallimard, musée d'Orsay, 2011.

203 Cette association de Manet à la Modernité et au Modernisme est étudiée et discutée par Stéphane Guégan, « Modernisme, Modernité, Moderne », in *Ibid.*, p. 19-23.

204 Clement Greenberg, « La Peinture moderniste », (1961), repris et traduit par Annick Baudoin in *Art en théorie, op. cit.*, p. 833.

205 Michel Foucault, « La Bibliothèque fantastique », (1967), in *Travail de Flaubert*, Paris, Ed. du Seuil, 1983, p. 107.

l'attitude de Manet face aux maîtres anciens une forme d'irrévérence : « Le Louvre est un "passage", un étal, le peintre fait son marché. L'histoire de l'art est en solde, le passé mis à plat, désacralisé, manipulé, ustensilisé.[206]» Françoise Cachin parle quant à elle de la manière toute particulière et novatrice dont Manet désire « relever le défi de la grande peinture », en mêlant « à part égale le respect et la provocation »[207]. On peut se demander dans quelle mesure cette dimension se rapproche de la parodie.

Le rapport de Manet à l'histoire de la peinture se manifeste sous diverses modalités : il peut relever de la copie – on peut penser par exemple aux copies des années 1850 de la *Barque de Dante* de Delacroix – ; du pastiche[208], dans la reprises d'aspects plastiques ou iconographiques de peintres espagnols comme Goya et Vélasquez ; ou encore de la citation, lorsque l'artiste reprend le schéma d'œuvres préexistantes, en faisant « singer la pose »[209] des figures originales à ses modèles, ce qui est le cas du *Déjeuner sur l'herbe* [fig. 34] et d'*Olympia* [fig. 33], toiles qui ont fait couler tant d'encre de leurs premières expositions à nos jours. Reconnues de tous, les sources choisies par Manet pour ces deux tableaux réalisés en 1863 ne sont plus aujourd'hui sujettes à débat. Selon les propos de l'artiste rapportés par Antonin Proust[210], le *Déjeuner sur l'herbe* ferait référence au *Concert champêtre* de Titien, alors attribué à Giorgione, par la présence du nu féminin en plein air qui contraste avec l'habillement des deux musiciens. *Le Déjeuner sur l'herbe* cite également une œuvre de Raphaël, le *Jugement de Pâris*, connue à travers la gravure réalisée par Marcantonio Raimondi. Le peintre se saisit avec précision du groupe de droite[211], composé de deux fleuves et d'une nymphe, auquel il emprunte la pose, mais aussi le détail de la position du drapé qui sert d'assise à la figure féminine. L'usage que fait Manet d'une gravure comme source citée doit ici être relevé, parce qu'elle ouvre une réflexion sur la reproduction, la diffusion et la mise à disponibilité de l'œuvre d'art, qui accompagne la parodie à travers les époques. Quant à *Olympia*, le peintre y cite ouvertement la *Vénus d'Urbin* de Titien – qu'il avait auparavant copié en 1856, lors d'un voyage à Florence –, et emprunte aussi

206 Jean Clay, « Onguents, fards, pollens », in *Bonjour, Monsieur Manet,* [exposition, Centre Georges Pompidou, Paris, 8 juin-3 oct. 1983], Paris, Centre Georges Pompidou, 1983, p. 6.
207 Françoise Cachin, notice du *Déjeuner sur l'herbe*, *op. cit.*, p. 172.
208 Sur l'emploi du mot *pastiche* au sujet du rapport de Manet aux peintres espagnols (et sur la querelle qu'il a suscité, notamment entre Thoré et Baudelaire), voir Éric Darragon, « Pastiche ou réalisme », *Manet, op. cit.*, p. 134-146.
209 Françoise Cachin, notice du *Déjeuner sur l'herbe*, *op. cit.,* p. 170.
210 Antonin Proust, « Édouard Manet. Souvenirs », in *La Revue Blanche,* févr.-mai 1897, cité par Françoise Cachin, *ibid.,* p. 166.
211 Groupe qui serait lui-même inspiré d'une œuvre antérieure, à savoir un bas-relief hellénistique représentant le Jugement de Pâris datant environ du 3e siècle après J.C.

un certain esprit à la *Maja desnuda* de Goya.

Reste à savoir si la façon dont Manet puise dans ce répertoire de l'histoire de la peinture a ou non à voir avec la parodie. La notoriété des deux œuvres, et la place monumentale qui leur est donnée à juste titre dans l'histoire de l'art, est partie liée à leur valeur de scandale, qui marque pour l'une le Salon des refusés de 1863, pour l'autre le Salon de 1865. Elles y endossent respectivement le rôle de clou du spectacle, leurs expositions provocant un rire dont tous les comptes-rendus et critiques de l'époque font état, et qui conduit Georges Bataille à parler d'*Olympia* comme du « premier chef-d'œuvre dont la foule ai rit d'un rire immense »[212]. Manet est alors l'objet de tous les reproches et les moqueries – maintes fois énumérés et sur lesquels nous ne reviendrons pas ici en détail – qui portent aussi bien sur le contenu que sur le traitement pictural de ses toiles. Ce rire n'est donc pas celui qui accompagne typiquement la parodie : il n'est pas rire complice avec le peintre, mais rire aux dépends de, et même contre lui. Cela dit, ce rire naît aussi d'une forme de provocation qui n'est pas étrangère à la volonté de l'artiste et à son usage de la citation. Linda Nochlin souligne le « caractère de farce, de *blague* monumentale de ces œuvres »[213], trop souvent occulté selon elle. Elle prête une « force de contestation » au *Déjeuner sur l'herbe*, due à son statut de « parodie »[214], et n'hésite pas à comparer la démarche de Manet à celle de Duchamp pour *L.H.O.O.Q.*[215].

L'opération que fait subir Manet aux tableaux de maîtres qu'il cite est une transformation massive, mais qui laisse néanmoins reconnaissables et identifiables les œuvres sources. Cette transformation s'apparente, dans le cas des deux toiles, à une forme de rabaissement et d'actualisation qui bouscule la hiérarchie des genres. La scène mythologique représentée par Raphaël ou la fable dépeinte par Titien deviennent dans le *Déjeuner sur l'herbe* une scène de bain qui met en scène des étudiants et des femmes à la vertu douteuse. La *Vénus* est quant à elle transformée en *Olympia,* courtisane qui exhibe sa nudité en toisant le spectateur. Georges Bataille commente cette transposition dans le monde réel, qui fait entrer dans la peinture le « monde des êtres prosaïques, soumis à la pauvreté de leur condition »[216]. Le peintre introduit ainsi dans des thèmes mythologiques empruntés à l'histoire de la peinture le « monde présent » pour accéder à

212 Georges Bataille, *Manet*, (1955), Genève, Ed. d'Art Albert Skira, 1994, p. 10.
213 Linda Nochlin, « L'invention de l'avant-garde.. », *op. cit.*, p. 38.
214 *Ibid.*, p. 40.
215 Comparaison que nous nous permettons de nuancer car elle nous paraît essentiellement rhétorique, les aspirations et œuvres produites par les deux artistes étant fort différentes.
216 Georges Bataille, *Manet, op. cit*, p. 57.

un « renversement du passé », à la « naissance d'un ordre nouveau »[217].

Dans *Le Déjeuner sur l'herbe*, la nature morte confère à la scène l'allure d'un pique-nique, ce que conforte la disparition des attributs, amphore pour la nymphe, rame et roseaux pour les dieux-fleuves – le roseau tenu par celui de droite est remplacé par une canne –, ainsi que les costumes à la mode contemporaine dont Manet vêt ses deux personnages masculins. Par ces changements, le nu féminin perd son alibi mythologique, comme le signale les vêtements nonchalamment jetés sur le sol au premier plan : la femme n'est pas nue par sa condition de nymphe, mais dévêtue pour l'occasion. Son corps est sexualisé par cette actualisation, et par conséquent son regard fixé sur le spectateur porte en lui une certaine provocation. La transformation opérée par Manet dans *Olympia* est là aussi centrée sur le nu féminin, qui s'affiche comme corps matériel et sexuel, dépourvu des artifices de l'idéalisation divine dont se parent les nus de la traditionnelle peinture d'histoire[218]. Édouard Manet reprend la composition de la *Vénus d'Urbin* avec une grande précision, de telle manière que sa citation ne peut être considérée comme une simple allusion : on retrouve le lit, tel une estrade légèrement surélevée, les coussins, la position des draps, le rideau replié dans le coin haut gauche pour ouvrir sur la scène, la position de la femme étendue... La manière dont se tient la femme diffère cependant. Le corps se redresse sous le pinceau de Manet, et l'on passe d'un « alanguissement » à l'installation d'une « présence »[219], pour reprendre les termes de Georges Bataille. La position de la main gauche est modifiée elle aussi, puisque *Olympia* appuie fortement sa paume sur son sexe, affirmant ainsi cette partie du corps plus qu'elle ne la masque. L'ajout du ruban noir autour du cou et des petits chaussons – à demi enfilés avec une nonchalance qui confine à l'insolence – signale et accentue la nudité de la figure. Les différents symboles introduits par Titien pour renvoyer au mariage sont supprimés ou modifiés par Manet. Le coin en haut à droite est profondément transformé, les deux servantes qui fouillent dans un coffre de mariage face à une fenêtre étant remplacées par une servante noire qui présente un énorme bouquet de fleurs, sur un espace sombre et clos. Ce bouquet de fleurs, sans doute offert par un admirateur/client, contraste avec la couronne de fleurs de mariée tenue par la Vénus. Le petit chien confortablement installé sur le lit dans l'œuvre

217 *Ibid.*, p. 61.

218 On peut penser par exemple à la *Naissance de Vénus* (1863) de Cabanel, tableau très souvent comparé à *Olympia*, déjà sous la plume d'Émile Zola sur un ton très ironique : « Si au moins Mr Manet avait emprunté la houppe à poudre de riz de Mr Cabanel et s'il avait un peu fardé les joues et les seins d'*Olympia*, la jeune fille aurait été présentable. », in *Mon Salon,* 1866.

219 Georges Bataille, *Manet, op. cit.*, p. 70.

originale, symbole de fidélité, est, quant à lui, remplacé par un chat noir hérissé, signe d'un décalage humoristique incontestablement volontaire de la part du peintre. Le titre de l'œuvre parachève le tout, en opérant le glissement du Mont Olympe à Olympia, surnom très fréquemment donné à l'époque aux courtisanes.

Ce passage de la divinité ou de la nymphe au modèle de petite vertu qui pose pour le peintre, présent à la fois dans le *Déjeuner sur l'herbe* et *Olympia*, ne repose pas uniquement sur une transformation iconographique : comme en témoigne les nombreuses critiques de l'époque adressés à Manet sur sa manière, il s'effectue aussi par le traitement pictural. Le nu, par le modelé, le rendu de la chair et de sa couleur, la représentation anatomique, s'éloigne d'une idéalisation pour s'approcher d'un traitement réaliste. Françoise Cachin souligne d'ailleurs l'importance d'un tel changement[220]: traditionnellement le peintre utilise un modèle bien réel qu'il idéalise pour l'élever au rang de divinité ; Manet, à l'inverse, se sert de représentations de nymphe ou de déesse et nous ramène au modèle qui pose, ici en l'occurrence Victorine Meurent, dont les caractéristiques physiques particulières sont volontairement retranscrites.

La citation, chez Édouard Manet, se dote donc d'une fonction critique, en subvertissant la hiérarchie des genres instaurées, en intégrant des sujets résolument actuels et immoraux, d'ailleurs souvent rapprochés des photographies érotiques tant sur un plan iconographique que formel[221], qui s'immiscent à l'intérieur de schémas empruntés à la grande peinture. Cette perturbation est propre aux procédés parodiques, comme le souligne Georges Roque[222] au sujet d'*Olympia* : « Un noble sujet, Vénus, transformé en un autre, vulgaire et de "bas étage", voilà qui correspond bien à la définition classique de la parodie.[223]» Mais si parodie il y a, l'auteur note très justement qu'elle n'est pas dirigée à l'encontre de Titien – ni de Raphaël, ou de Marcantonio Ramondi – qu'il s'agirait de tourner en ridicule, distinction qu'il nous faudra par la suite conserver : « En ce sens, l'œuvre parodiée n'est plus une *cible,* mais une *arme*, pour

220 Françoise Cachin, *op. cit.* p. 70.

221 Notamment par Gerald Needham, « Manet, "Olympia" and Pornographic Photography », in *Woman as Sex Object, Studies in Erotic Art, 1730-1970*, [Ed. By Thomas B. Hesse and Linda Nochlin], Londres, A. Lane, a division of Penguin books, 1973, p. 80-89 et par Emmanuel Pernoud, *Le Bordel en peinture, L'art contre le goût*, Paris, Ed. Adam Biro, 2001, p. 34-36.

222 Précisons que, tout comme Linda Nochlin et Georges Roque, Françoise Cachin n'hésite pas à employer le terme de parodie au sujet du *Déjeuner sur l'herbe*, (*op. cit.*, p. 170) et d'*Olympia* (elle parle de « peinture parodique » et de « référence parodique », notice d'*Olympia*, *op. cit*, p. 178 et 180). Il ne s'agit donc pas d'un emploi isolé, et on peut aussi relever la formule d'Éric Darragon au sujet du *Déjeuner sur l'herbe* comme représentation d'un nouveau degré dans la « parodie de l'idéalisme classique », in *Manet, op. cit.*, p. 125.

223 Georges Roque, « Entre majeur et mineur : la parodie », *op. cit.*, p. 188.

faire appel à une distinction utile.[224]» Le recours à un modèle précis sert un écart qui ne se joue pas uniquement avec les œuvres sources particulières mais avec toute une tradition picturale. Françoise Cachin considère la part de parodie présente dans le travail de Manet, mais estime que les toiles qui en résultent ne se réduisent pas à cette dimension :

> « Mais l'ambiguïté vient de ce que, parodie, fruit d'une gageure, d'une gaminerie, il témoigne aussi de l'ambition la plus haute : prouver, par le truchement de la peinture des maîtres […] qu'on pouvait réussir, avec des moyens picturaux simplifiés et résolument neufs, à produire un "chef d'œuvre contemporain".[225]»

Force est d'ailleurs de constater, pour aller dans le sens du propos de l'auteure au sujet du *Déjeuner*, que l'œuvre de Manet est aujourd'hui autrement connue que la gravure de Marcantonio Raimondi, et que la mesure de sa valeur et de son intérêt ne dépend ni ne repose entièrement sur la reconnaissance de ses sources. Cela étant dit, l'usage d'une forme parodique pour instaurer une nouvelle peinture est essentielle, et ouvre un développement important de ce type de pratique. Les artistes des générations suivantes ne vont d'ailleurs cesser de s'emparer de tels procédés, parfois pour se démarquer ou s'affilier à la figure de Manet.

Paul Cézanne va citer *Olympia* à deux reprises dans la dizaine d'années qui suit la réalisation de la toile par Manet. Celui-ci apparaît dès lors comme un véritable leader incontournable pour qui souhaite s'affranchir de l'académisme officiel, notamment autour du groupe des Batignolles, regroupé au café Guerbois. Les rapports ambigus de Cézanne à Manet, que nourrissent certaines anecdotes rapportées de dires et d'échanges entre les deux artistes, trouvent une expression dans la relecture parodique de ce monument de la modernité. Les deux peintures réalisées par Cézanne autour d'*Olympia* sont à la fois empruntes de défiance et d'admiration. Elles témoignent aussi d'une évolution du style propre à l'artiste, entre la première version [fig. 13], peinte entre 1867 et 1870, où la peinture sombre des débuts marqués par l'influence du romantisme et de Delacroix se fait toujours sentir, et la seconde [fig. 14], 1873-1874, peinte dans un période où Cézanne se familiarise avec la peinture en plein air impressionniste. La confrontation à Manet apparaît ainsi comme un terrain d'expérimentation et de mise en place d'une recherche picturale toute personnelle.

Dans les deux versions, Cézanne conserve de l'original le thème de la femme

224 *Ibid*., p. 189.
225 Françoise Cachin, notice du *Déjeuner sur l'herbe*, *op. cit.*, p. 170.

nue étendue auprès de laquelle se tient une servante noire. Mais il ajoute un protagoniste important au premier plan : un homme, vu de dos, qui se tient légèrement en retrait du reste de la scène et se tourne vers le spectacle qui s'offre à lui. Le bouquet de fleurs n'est plus tendu par la servante mais a déjà été offert et trône dans un vase. Identification du spectateur à l'intérieur du tableau, l'homme assis semble être un autoportrait de l'artiste. Chez Manet, le regard insistant d'Olympia nous donne l'impression que le peintre, et le spectateur avec lui, est un client potentiel : Cézanne rend explicite la dimension sexuelle qui était déjà plus que suggérée par son prédécesseur. Il complète de plus l'étalage de cette satisfaction sexuelle par la présence de la nature morte[226], genre si souvent exploité par l'artiste. Dans la seconde version [fig. 14], conservée au Musée d'Orsay, la ligne horizontale basse qui sépare le second plan – occupé par le lit, le rideau et les deux femmes – du premier, peut à nos yeux être assimilée à la bordure d'un tableau, produisant ainsi une mise en abîme. Le peintre/client se tiendrait en contemplation face à sa toile/objet du désir. Le titre donné à l'œuvre, *Une Moderne Olympia*, apparaît dès lors comme une forme de sacrilège : *Olympia*, œuvre phare de l'avant-garde naissante, serait-elle déjà une forme d'art vieillissante ? Aurait-elle besoin d'un rajeunissement, d'un surplus de provocation ? Enfin Cézanne ajoute à sa version une touche d'humour : l'homme au premier plan, comme terrassé par le corps nu qui s'expose, en perd son chapeau, quelque peu caricatural dans son dessin. Quant au petit chat noir, il n'est plus auprès de la femme, mais se dresse à côté du client et nous regarde, tel un clin d'œil appuyé à l'œuvre originale.

Là encore, la forme parodique sert un écart non seulement iconographique mais aussi plastique ; le tableau de 1873-1874 est traité par touches très colorées visibles et rapides, à la manière d'une esquisse. Les formes mouvementées et sinueuses confèrent à la scène un aspect irréel, comme un fantasme né de l'imagination de l'artiste. Cet érotisme onirique prend ses distances avec le prosaïsme froid et la présence affirmée de l'*Olympia* de Manet. Il est d'ailleurs intéressant de noter que si l'œuvre de Cézanne reçoit des critiques véhémentes, elle sont différentes de celles adressées à Manet. Les deux œuvres sont toutes deux attaquées pour l'affichage d'une sexualité dénuée de vernis de respectabilité, mais tandis que Manet était moqué pour la crasse supposée à la

226 Pour une analyse de la nature morte comme porteuse d'une dimension sexuelle chez Cézanne, et en particulier dans *Une Moderne Olympia*, nous renvoyons au célèbre texte de Meyer Schapiro : « Les pommes de Cézanne, essai sur la signification de la nature morte », (1968), in *Style Artiste et Société*, Paris, Gallimard, 1982, p. 171-230.

fois de son modèle et de sa pâte picturale, *Une Moderne Olympia* [fig. 14] est qualifiée par la critique d'art Marc de Montifaud de « songe drolatique », délire représenté par un fou peignant « du delirium tremens »[227]. Cette parodie permet aussi, volontairement ou non, de marquer un passage important qui touche au contexte institutionnel. Le scandale ne se produit plus dans le Salon officiel : l'œuvre de Cézanne est en effet présentée lors d'un événement dissident, à savoir la première exposition impressionniste de 1874 qui a lieu dans l'atelier du boulevard des Capucines, prêté par Nadar. En refaisant une nouvelle *Olympia*, Cézanne se démarque avec un certain humour de ce morceau de modernité qu'est la toile de Manet en explicitant la sexualité du thème, en affirmant une nouvelle manière de peindre, soulignant ainsi les bouleversements institutionnels en cours. Dans le même temps, il met en scène une forme de continuité, agissant à l'égard de Manet comme ce dernier dix ans auparavant à l'égard de Titien.

Parmi les nombreuses œuvres qui se réfèrent à *Olympia*, on compte un dessin de Picasso [fig. 40], réalisé en 1901. À la suite de Cézanne, Picasso se représente lui aussi, nu cette fois, aux côté de la figure féminine. La servante a visiblement pris la place de la femme, déesse ou prostituée. Le rôle de la servante est tenu par un homme, dont les traits permettent d'identifier l'ami de l'artiste Sebastián Junyer. Il porte non plus un bouquet de fleurs, mais une coupe de fruits, allusion possible à celle posée sur le guéridon dans *Une Moderne Olympia*. Le petit chien représenté par Titien refait son apparition dans l'œuvre aux côtés du chat, et tous deux observent la scène depuis le lit. Par son humour, cette scène est clairement une parodie, comme l'indique le titre sans équivoque : *Parodie de l'Olympia*. Picasso joue en empruntant des éléments à la *Venus d'Urbin*, à *Olympia* et à une *Moderne Olympia*, liste à laquelle il ajoute sa propre version, saisissant ainsi l'invitation de Manet à relire les œuvres du passé pour innover.

Si *Olympia* donne lieu à un nombre conséquent de reprises de la part d'artistes souhaitant relire et se mesurer à cette toile érigée en chef-d'œuvre de l'histoire de la peinture, elle est aussi raillée au moment de son exposition dans un genre considéré comme mineur, sous les traits des caricaturistes. Elle n'échappe pas à la règle et connaît le sort réservé aux toiles présentées au Salon, parodiées dans les Salons caricaturaux qui fleurissent alors dans la presse.

227 Marc de Montifaud, dans son compte-rendu de la première exposition impressionniste dans la revue *L'Artiste* du 1er mai 1874.

Si certaines œuvres de Manet semblent imprégnées de cet esprit de blague propre au XIX^e^ siècle, celui-ci est surtout perceptible dans le développement considérable connu par la caricature. La parodie va largement contribuer à ce climat, comme en témoigne le titre donné par André Gide à sa revue créée en 1868-1869, *La Parodie*. Cette dernière fait suite à un grand nombre de journaux destinés à faire rire par le texte et l'image, qui voient le jour à partir des années 1830 sous la Monarchie de Juillet. L'instauration de la caricature comme genre à part entière conduit des dessinateurs à en faire leur mode d'expression privilégié et leur gagne-pain. Si les Salons comiques nous amènent à observer les liens fructueux entre caricature et parodie, la caricature n'est pas toujours parodique au sens où nous l'entendons, loin s'en faut : elle s'attaque aux mœurs, événements et personnages de la vie publique, qu'elle raille en mettant en lumière et en grossissant certaines de leurs caractéristiques. Le monde de l'art n'est pas en reste, et ne cesse d'être moqué à travers des dessins qui en décrivent l'atmosphère, l'organisation, les acteurs et les œuvres, la caricature donnant ainsi parfois dans la parodie.

Comme le rappelle Denys Riout dans son article « Les Salons comiques », la publication depuis la fin du XVIII^e^ siècle de certaines « charges isolées »[228] qui portent sur des œuvres particulières précèdent l'apparition aux alentours de 1840 des Salons caricaturaux[229]. On peut penser par exemple à *Flore au tombeau* [fig. 12], parodie d'*Atala au tombeau* (1808) d'Anne-Louis Girodet. Cette lithographie de 1829 est de la main de Louis-Léopold Boilly, peintre qui se consacre aussi à la caricature, genre pour lequel il a un grand intérêt. Le ressort comique de l'image est ici immédiat : le schéma et l'organisation de la composition peinte par Girodet sont conservés, mais l'héroïne du roman de Chateaubriand, ainsi que les personnages de l'Indien Chactas et du père Audry sont métamorphosés en chiens. La transposition animalière et l'anthropomorphisme qui l'accompagne rattache ce travail à la caricature, quand bien même le trait employé et le style de lithographie – dans le rendu des caractéristiques canines et du paysage au second plan – s'en éloigne par le sérieux et l'imitation scrupuleuse. La présence de ces chiens nous détourne du tragique et du spirituel de la scène de la mise au tombeau de la jeune morte pour nous amener au rire de la parodie. Le chien qui pleure, l'autre dont la crispation du visage et l'expression du regard semble

228 Denys Riout, « Les Salons comiques », *Romantisme*, 1992, n° 75, p. 51.

229 L'article de Laurent Baridon et Martial Guédron, « Caricaturer l'art : usages et fonctions de la parodie », permet notamment d'apprécier la présence de ces charges parodiques avant l'apparition des Salons caricaturaux [Laurent Baridon, Martial Guédron, *op. cit.*, p. 87-108].

montrer l'effort ainsi que la chienne blanche aux yeux clos et pattes croisées sombrent dans un ridicule qui contraste avec le thème originalement traité, qui exalte les sentiments des protagonistes et une certaine foi chrétienne. Si la lithographie de Boilly préfigure l'attrait de la caricature pour la parodie de peinture qui s'exprime ensuite allègrement dans les Salons caricaturaux, son fonctionnement en diffère. *Flore au tombeau* ne réagit nullement à une fraîche actualité artistique, puisqu'en 1829 Girodet est décédé depuis cinq ans et que la présentation d'*Atala au tombeau* au Salon remonte à plus de vingt ans. Ainsi le caricaturiste ne rend pas compte de la toile à un public qui vient ou n'a pas encore eu l'occasion de la découvrir, mais nous amuse d'une transformation incongrue qui ne commente pas véritablement l'œuvre peinte.

La publication des Salons caricaturaux dans la presse, qui se poursuit parfois sur plusieurs semaines, est concomitante à l'ouverture du Salon à Paris, dont la fonction est de dresser un état officiel de la peinture et de la sculpture en France. À la manière des comptes-rendus rédigés par les critiques, qui connaissent un véritable essor au cours du XVIII^e^ siècle, les Salons caricaturaux remplissent la fonction de « comptes-rendus en images »[230], sur un mode exclusivement humoristique. À l'événement unique répondent des Salons multiples qui paraissent simultanément dans des revues comme *Le Charivari, Le Journal pour rire* – rebaptisé en 1855 *Le Journal Amusant* –, *L'illustration* etc. Dans un contexte où la caricature s'intéresse déjà à la peinture et s'est installée comme genre ayant une notoriété et un succès considérables, il n'est pas étonnant que le Salon, événement de la vie publique parisienne qui brasse un public important – membres de l'organisation, jury, participants, critiques, amateurs d'art et simples visiteurs –, soit livré aux regards et aux traits des caricaturistes. Certains d'entre ces derniers, parmi lesquels Charles Albert d'Arnoux dit Bertall, Amédée de Noé dit Cham, Gaspard-Félix Tournachon dit Nadar ou encore Louis Morel-Retz dit Stop, vont s'illustrer dans ce type de publication et y bâtir leurs renommées[231].

Les caricaturistes auteurs des Salons pour rire arpentent les salles de l'exposition, sélectionnent et croquent les œuvres contemporaines qu'ils choisissent de

230 Thierry Chabanne, *Les Salons caricaturaux*, [exposition Musée d'Orsay, Paris, 25 oct.-20 janv. 1990], Paris, Réunion des musées nationaux, 1990 p. 14.

231 Le goût manifeste de Bertall ou de Cham pour la parodie va d'ailleurs s'exprimer non seulement sur les Beaux-arts, mais aussi sur des œuvres littéraires : en 1843, Bertall fait paraître les *Buses-Graves*, parodie des *Burgraves* de Victor Hugo accompagnée de vignettes signée Tortu Goth, autre pseudonyme de l'artiste qui raille le nom de l'écrivain ; quant à lui, Cham illustre la *Parodie du Juif Errant* écrite par Charles Philipon et Louis Hart, publiée dans le *Charivari,* alors que l'original d'Eugène Sue paraît en feuilleton dans *Le Constitutionnel* (1844-1845).

parodier. Les gravures sont accompagnées de légendes écrites qui jouent avec l'image pour créer des effets comiques et permettent souvent de désigner aisément la source visée, en indiquant explicitement ou en donnant des indices sur le nom de l'œuvre originale ou l'identité de l'artiste parodié. Cette mixité de la caricature permet d'établir des liens entre l'écrit et le dessin, qui sont parfois de l'ordre de la dépendance, de l'intensification ou de la complémentarité. Si certains dessins occupent une pleine feuille, les pages s'organisent la plupart du temps en vignettes réservées aux parodies de pièces singulières. Ces parodies sont souvent marquées d'un numéro qui correspond à celui des œuvres dans le livret du Salon. Elles sont circonscrites par un trait noir ou un petit liseré blanc, qui rappelle le cadre délimitant un tableau. La disposition de différents formats sur l'espace de la page établit un parallèle évident avec les cimaises du Salon (l'accumulation de toiles sur un même mur, mode d'exposition qui était de rigueur, faisait alors l'objet de critiques portant sur l'encombrement engendré par une telle présentation). Imitant l'organisation des expositions officielles, les caricatures sont souvent arrangées par genres qui se succèdent (histoire, portrait, paysage, etc.) et par disciplines (les caricatures de peintures et sculptures sont aussi parfois placées côte à côte, à la manière des expositions de l'époque où des sculptures trônent au centre d'une pièce aux murs recouverts de tableaux). En mimant la scénographie du Salon, la mise en page des Salons caricaturaux affirme le journal comme double parodique de l'événement officiel et, du même coup, ses pages comme pendant moqueur des cimaises. Ainsi ce ne sont pas uniquement les œuvres singulières qui sont visées mais toute une institution artistique.

Cette verve caricaturale ne se limite pas aux œuvres ; elle touche aussi aux personnalités et attitudes des artistes, du jury et du public, versant alors dans la caricature de mœurs plus que dans la parodie. Le travail d'Honoré Daumier autour du monde de l'art nous en offre un exemple célèbre. L'artiste, qui raille par ailleurs à force de pastiches aiguisés la grande peinture d'histoire néo-classique et son académisme dans sa série *Histoire Ancienne*[232], témoigne dans de nombreuses lithographies de l'ambiance et du climat qui règne au Salon, notamment dans ses *Croquis pris au Salon*, série de 1864. L'attention du caricaturiste se détourne alors des œuvres, dont la représentation schématique ou illisible sur des murs encombrés gomme toute reconnaissance possible d'un original potentiellement parodié, pour se porter sur les visages, expressions ou propos rapportés en légende des visiteurs du Salon.

232 Série parue dans *Le Charivari* en 1841-1843.

Conformément à la caricature de mœurs, la moquerie se concentre sur les expressions faciales, les accoutrements, attitudes et autres marqueurs sociaux de ces acteurs de la vie publique. La foule étouffante s'entassant dans les salles d'exposition, les bourgeoises et les bourgeois tour à tour choqués par la nudité des Vénus, effrayés et dégoûtés par quelque Courbet, se servant de loupes à la recherche d'une qualité picturale bien dissimulée, se livrant à des débats stériles embués de manque de discernement et d'ignorance, le rapin moustachu, l'artiste égocentrique, le critique hautain se donnant l'air important, muni de son carnet de prise de note... autant de dessins de Daumier qui saisissent l'atmosphère du Salon alors que les parodies d'œuvres singulières se font plus rares dans son travail[233].

La plupart du temps, ces deux types de caricatures de Salon ne font pas l'objet d'un intérêt distinct, et les salons comiques mêlent les caricatures de visiteurs aux parodies de toiles. La *Revue comique du Salon de 1851* par Cham[234] en offre un exemple intéressant puisque la même peinture, à savoir les *Casseurs de pierre* de Courbet[235], y apparaît à deux reprises : sous la forme d'une vignette entièrement réservée à sa parodie [fig. 48] et d'une autre où Cham imagine le dialogue entre un père et son fils face à la toile [fig. 49]. Le premier dessin, qui donne à voir deux hommes dont les proportions et positions défient toute vraisemblance, est accompagné d'une phrase : « Les casseurs de pierre, remarquable toile… de pantalon ». Cham se moque des supposées maladresses en anatomie de Courbet et établit un parallèle entre le pantalon du travailleur, que l'on imagine usé et sale, et la surface même de la toile : le caricaturiste souligne ainsi la basse matérialité de la peinture et de son sujet. Le tableau de Courbet est à nouveau représenté dans le second dessin, cette fois-ci accroché sur le mur au second plan. Le rappel du tableau évoqué quelques pages plus tôt ainsi que la représentation du cadre à l'intérieur du dessin provoque un effet de mise en abîme. La présence des deux visiteurs suscite chez le lecteur du journal une forme d'identification

233 Elle sont rares pour ce qui est de ses caricatures sur le Salon, mais non pour autant absentes de son travail. On peut citer à titre d'exemple la série des *Idylles Parlementaires* (sept. 1850-févr. 1851), où Daumier ridiculise les parlementaires en les plaçant dans de fameuses peintures. Dans *Le Sommeil d'Endymion-Berryer*, d'après *Le Sommeil d'Endymion* (1791) de Girodet, le berger apparaît sous les traits du ventripotent Pierre-Antoine Berryer, tandis que le rôle de Zéphyr est tenu par Adolphe Thiers. [À ce sujet, voir notamment Philippe Roberts-Jones, « L'actualité artistique et la caricature ou la satire des arts », in *De Daumier à Lautrec, Essai sur la caricature française entre 1860 et 1890*, Paris, les Beaux-arts, 1960, p. 119-121.] Pour ce qui est de la sculpture, on peut aussi mentionner *Actualités – Imité du groupe de Laocoon,* parodie parue dans le *Charivari* (6 avril 1868).

234 Cham, *Revue comique du Salon de 1851*, Paris, Au bureau du Journal le Charivari, 1851.

235 Cette toile est d'ailleurs l'une des peintures de Courbet les plus exposées aux caricatures, voir Thomas Schlesser et Bertand Tillier, *Courbet face à la caricature, le chahut par l'image*, Paris, Ed. Kimé, 2007, p. 33-35.

dans sa réception de l'œuvre, qui renforce la complicité entre le caricaturiste et son public. Le tableau est pour la seconde fois raillé, puisque Cham exhibe les fesses du casseurs de gauche dont le pantalon a, semble-t-il, craqué. Cette caricature vise à nouveau la propension de Courbet a s'intéresser à des sujets jusqu'alors exclus de l'univers pictural. Mais l'ajout du père et du fils au premier plan et de leur échange permet au dessinateur d'élargir le propos. Par sa mise en situation de réception, la représentation des *Casseurs de pierre* n'en reste pas à la plaisanterie sur la seule toile : c'est toute une « peinture socialiste » qui est ciblée par l'entremise du tableau cité. Peinture s'appliquant à représenter les pauvres, elle devient dans la bouche du père une « pauvre peinture », la bassesse du sujet étant encore une fois assimilée à celle de l'exécution.

À l'exemple de Cham, force et de constater que les caricaturistes, comme la plupart des commentateurs de l'époque, s'en prennent volontiers aux morceaux présentés par un peintre comme Gustave Courbet[236] et à la suite, mais dans une moindre mesure, par Édouard Manet. Face à la multitude d'œuvres exposées au Salon, les Salons caricaturaux ne peuvent prétendre à l'exhaustivité, et leurs auteurs sont contraints à effectuer des choix. On peut observer que les dessinateurs sont particulièrement friands d'œuvres novatrices, inhabituelles et surprenantes, pour ne pas dire choquantes. Après avoir souligné que ces œuvres avant-gardistes étaient souvent elles-mêmes qualifiées de caricatures par les critiques, Thierry Chabanne avance la notion de *caricaturable*[237]. Les caricaturistes accentuent ainsi les traits qui semblent déjà abusifs, grotesques ou risibles dans l'originale peint. Ils se font alors les porte-parole des polémiques et scandales qui prennent place au Salon. On peut noter par exemple que les caricatures qui ridiculisent un tableau comme *Olympia* sont proches dans leurs attaques des propos virulents prononcés et rédigés à l'encontre de la toile. La parodie intitulée *Manette ou La Femme de l'ébéniste* [fig. 46], dessinée par Bertall pour sa « Promenade au Salon de 1865 »[238], est accompagnée d'une légende : « […] Le moment choisi par le grand coloriste est celui où cette dame va prendre un bain qui nous semble impérieusement réclamé. » Les aspects moqués par Bertall sont le statut de la jeune femme, par l'ironie du mot « dame », les couleurs de Manet et la saleté du

236 Voir *Courbet, selon les caricatures et les images* [documents réunis et publiés par Charles Léger ; préface de Théodore Duret], Paris, P. Rosenberg, 1920 ; et Thomas Schlesser et Bertand Tillier, *op. cit.*

237 Thierry Chabanne, *Les Salons caricaturaux, op. cit.*

238 Bertall, « Promenade au Salon de 1865 », *Journal Amusant,* 27 mai 1865, n°491, p. 2.

modèle, saleté aussi suggérée par un fumet qui se dégage de ses pieds. On les retrouve dans nombre de commentaires qui dénigre cette « odalisque au ventre jaune »[239], « courtisane au mains sales, aux pieds rugueux »[240] dont « le ton des chairs est sale »[241]. Bertall séduit son public et répond à ses attentes en relayant l'opinion générale, permettant à un rire amorcé face à l'original, et contre lui, de se perpétuer dans l'œuvre du caricaturiste. Comme le constate Denys Riout : « Les caricatures de tableaux seront présentes dans la presse aussi longtemps que les tableaux eux-mêmes feront rire.[242]»

Dans une lecture souvent orientée par l'idée d'avant-garde, ce rire qui trouve un prolongement dans les Salons caricaturaux peut être interprété comme la réaction face au changement, de la part d'un public imprégné de normes et de codes esthétiques préétablis auxquels l'œuvre se doit de correspondre sous peine d'être raillée. De ce point de vue, les caricatures qui s'attaquent aux œuvres novatrices peuvent alors apparaître comme des instruments conservateurs, qui moqueraient l'audace plastique ou l'introduction de sujets « modernes ». La parodie prend alors le risque d'être moins drôle, choquante ou culottée que son modèle. Ainsi, la fameuse main d'Olympia, qui « affirme […] ce lieu du corps qu'elle est […] censée cacher »[243], pour reprendre les termes de Françoise Cachin, et qui nous apparaît aujourd'hui comme l'un des éléments les plus provocants de l'œuvre, est pour ainsi dire neutralisé dans les caricatures. Bertall [fig. 46] cache, dans une forme de pudeur, cette partie du corps derrière un bouquet disproportionné. Quant à Cham [fig. 51], il déplace légèrement la main qui vient se poser sur la cuisse. Georges Roque relève la dimension conservatrice des parodies qui s'en prennent aux précurseurs de l'histoire de l'art : « De telles parodies renforcent donc aussi la hiérarchie existante en plaidant implicitement pour le maintien des canons de l'art majeur traditionnel, que l'œuvre qu'elles parodient a justement transgressé.[244]»

Mais cette prédilection pour les œuvres les plus chahutées n'est pas une constante, et il faut prendre en considération la sélection effectuée, cette fois non pas par les caricaturistes mais par notre regard rétrospectif. En effet, les vignettes les plus

239 Jules Clarétie, « Échos de Paris », *Le Figaro*, 25 juin 1865, cité par Françoise Cachin, notice d'*Olympia*, *op. cit.*, p.181.
240 *Le Monde illustré,* 13 mai 1865, cité par Éric Darragon, *Manet, op. cit.*, p. 156.
241 Théophile Gautier, « Le Salon de 1865 », *Le Moniteur Universel*, 24 juin 1865, cité par Françoise Cachin, notice d'*Olympia*, *op. cit.*, p.181.
242 Denys Riout, « Les Salons comiques », *op. cit.*, 1992, p. 51.
243 Françoise Cahin, notice d'*Olympia*, *op. cit.*, p. 178.
244 Georges Roque, « Entre majeur et mineur : la parodie », *op. cit.*, p. 183.

commentées et les plus reprises dans les ouvrages sont celles qui parodient des toiles considérées aujourd'hui comme exceptionnelles et génératrices de changements, se détachant parmi la masse de peintures qui font acte d'allégeance aux préférences de l'art officiel. Ces caricatures attirent notre œil contemporain en reprenant des toiles passées à la postérité et donc aisément reconnaissables. Les choix effectués dans la présente étude n'échappent pas à la règle. Or il se trouve que si le scandale fournit assurément une matière de choix au caricaturistes, ceux-ci s'en prennent aussi aux toiles de Gérôme[245] et autres peintres pompiers que l'histoire de l'art guidée par l'idée de modernité a tendance à passer au second plan. Denys Riout insiste sur ce point :

> « Lorsqu'on s'y attache, un constat s'impose : les caricatures prennent pour cible toutes les peintures dont on parle alors, en bien comme en mal. Elles moquent avec une égale férocité des peintres que la modernité retiendra et des pompiers, et elles se moquent même beaucoup plus de ces derniers pour la simple raison qu'ils étaient de loin les plus nombreux et les plus célèbres.[246] »

La parodie d'*Olympia* par Bertall, pour poursuivre sur le même exemple[247], est certes mise en avant par son format et son positionnement central, mais partage l'espace de la page du *Journal Amusant* avec des parodies d'Ernest Meissonier ou de peintres aujourd'hui méconnus comme « Mme Collart » ou « M. Gonaz ». L'hétéroclisme des Salons caricaturaux répond ainsi à celui de la sélection du jury officiel.

Face à la multitude de caricatures appartenant à ces salons, nous allons à présent tenter de dégager quelques traits récurrents qui permettent d'évaluer quels aspects de l'œuvre originale sont parodiés, et comment. L'une des conditions matérielles qui unit ces caricatures à leurs sources est un déplacement disciplinaire, qui passe de la peinture (ou de la sculpture) à la gravure. Le caricaturiste offre des œuvres exposées au Salon une traduction comique de petit format, la grande majorité du temps en noir et blanc. Aussi semble-t-il logique que la charge d'une peinture porte principalement sur le dessin et le sujet traité, plus aisément caricaturables que la matière picturale et son coloris. Cependant, si telle est la condition des images, le texte vient souvent en renfort pour railler ce que le dessin ne permet pas de montrer. Lorsque Bertall caricature le tableau présenté par Delacroix au Salon de 1855 [fig. 47], *La Chasse au lion*[248], il

245 Une caricature de *Jeunes grecs faisant battre des coqs* de Gérôme par Bertall, parue dans *L'Illustration* du 15 mai 1847, est d'ailleurs choisie pour illustrer la couverture de l'ouvrage de référence rédigé par Thierry Chabanne, *Les Salons caricaturaux, op. cit.*.

246 Denys Riout, « Les Salons comiques », *op. cit*., 1992, p. 58.

247 On trouve une observation similaire chez Denys Riout, *ibid.*, p. 58, formulée au sujet de la parodie d'*Olympia* par Cham.

248 La toile originale de Delacroix, après avoir été mutilée lors d'un incendie en 1870, est aujourd'hui connue sous la forme d'une esquisse de 1854 conservée au musée d'Orsay.

accompagne sa parodie visuelle d'une légende écrite qui mentionne, avec une approbation ironique, un « cheval rose », un « cheval bleu », un « homme rouge » et un « ciel vert », couleurs alors souvent reprochées au peintre car jugées extravagantes. Notons que cette ironie du texte qui vante les mérites de l'artiste et de son œuvre pour mieux les dénigrer est très fréquemment exploité par Bertall.

Contrairement à la stricte picturalité des œuvres, le sujet représenté par les peintres n'échappe pas à la moquerie par le trait, apparaissant de ce fait comme une cible de choix. Comme nous l'avons vu avec les *Casseurs de pierre*, l'introduction par le réalisme de sujets jugés vulgaires par la bassesse morale, la saleté ou la condition sociale de leurs protagonistes rencontre un fort succès auprès des caricaturistes. De tels sujets ne nécessitent de la part du dessinateur que peu de modifications – un sabot ou une pioche exagérément agrandis, un pantalon plus sali ou usé que celui du travailleur originalement représenté, etc. – pour ajouter au rire provoqué par la toile originale. La caricature des *Demoiselles de bord de Seine* [fig. 50] réalisée par Cham en 1857 est à ce titre originale puisque sa raillerie du sujet ne passe pas par une intensification de ce qui choque et fait rire dans l'œuvre de Courbet. Le tableau en question est alors reçu comme une provocation supplémentaire de la part du peintre, puisque les deux demoiselles allongées en plein air – et notamment la femme au premier plan dont le regard mi-clos et les jupons légèrement soulevés en disent long – sont évidemment perçues comme des courtisanes. La sexualité, et du même coup la bassesse morale et sociale contenue dans la scène, est détournée par Cham qui fait avec ironie de la demoiselle brune alanguie une « femme du monde » ou une « femme comme il faut ». Sa position allongée ne serait plus liée à l'acte sexuel auquel elle viendrait de se livrer, mais à une colique dont la douleur provoquerait sa chute et, peut-on imaginer, le soulèvement de ses jupons. Outre l'aspect comique de cet accident disgracieux, le rabaissement corporel au cœur de la caricature ne se joue donc plus du point de vue d'un quelconque érotisme qui serait amplifié, mais d'une l'allusion aux entrailles visiblement douloureuses.

L'un des autres thèmes de prédilection des caricaturistes est le manque de savoir-faire des artistes exposés, quels que soient leurs styles et leurs écoles, en s'en prenant notamment par une accentuation caricaturale aux invraisemblances de représentation. Les supposées erreurs de perspectives donnent matière aux auteurs des Salons caricaturaux, mais leur cible favorite reste l'anatomie humaine et animale : telle

femme au cou trop long, tel nez disproportionné, tel œil mal placé ou telle position incohérente du corps sont repris, appuyés, déformés par le caricaturiste, créant ainsi des effets de laideur et d'absurdité. Une œuvre comme les *Demoiselles de bord de Seine*, dont nous avons vu avec Cham qu'elle suscitait des moqueries sur la bassesse de son sujet, est aussi critiquée pour sa capacité à représenter le corps humain. Pour faire apparaître la prétendue rigidité contre-nature des demoiselles, Nadar choisit de les dessiner comme des pantins articulés [fig. 52]. L'allusion au monde de l'enfance pour signifier le manque de maîtrise de la représentation est un trait récurrent chez les caricaturistes. Elle passe par la présence de joujous de bois sur roulette ou sur socle, par la mention ironique et fictive de l'âge ridiculement bas de l'artiste ou encore par la naïveté du dessin qui mime un tracé enfantin : autant d'aspects qui évoquent un « monde enfantin désigné comme a-culturel et non-artistique ne pouvant être pris comme objet d'une délectation sérieuse »[249]. En comparant l'artiste à un enfant, le caricaturiste semble le désigner comme un élève potentiel qui aurait encore beaucoup à apprendre. Il mêle donc à l'humour une dimension plus sérieuse[250], en proposant au peintre, le temps d'une caricature, de l'éclairer sur ses défauts d'exécution. Chez Nadar, la régression introduite par les pantins, qui invalide en quelque sorte la légitimité de l'artiste, contraste avec la taille abusive de la signature de Courbet, qui se double de celle du caricaturiste : « Courbet et Nadar ». La signature se fait ainsi le lieu d'un déplacement de l'attaque de l'œuvre à son exécuteur, désigné comme imposteur[251].

Le parodiste caricaturiste se présente alors en correcteur artistique et moral, qui voit et signale les défauts apparemment passés inaperçus à l'artiste attardé et dénonce le charlatanisme de la profession. Le parodiste, et avec lui le lecteur riant des maladresses pointées du doigt, se placent donc en position de supériorité face aux exposants. Contrairement aux procédés citationnels mis en place chez Manet, la source est ici véritablement une cible qu'on attaque et dont on rit. Mais la virulence de certaines parodies est en quelque sorte neutralisée par sa généralisation, par l'égalité du traitement réservé aux artistes caricaturés. Comme le souligne Denys Riout :

249 Thierry Chabanne, *Les Salons caricaturaux, op. cit.*, p. 57.

250 Nous avons vu que la mission de correction de la parodie était importante dans les théories du XVIII^e^, notamment chez l'abbé Sallier [cf. *supra* chap. 1, 1.2].

251 À ce sujet, nous renvoyons à l'article de Bertrand Tillier, « La signature du peintre et sa caricature : l'exemple de Courbet », *Sociétés & Représentations*, dossier « Ce que signer veut dire », Paris, Publications de la Sorbonne, n°25, 2008, p. 79-96. Notons aussi que dans le même salon caricatural, Nadar opère d'une façon similaire à l'égard d'une toile de Gérôme, transformée en théâtre de pantins et signée « Gérôme et Nadar ».

> « Les caricatures publiées dans les Salons comiques ne sont pas des critiques comparables aux commentaires "sérieux". […] Alors que le critique d'art choisit de tenir un discours élogieux sur une peinture ou de la disqualifier, le caricaturiste n'a pas d'autre possibilité que la raillerie, imposée d'emblée par le genre.[252]»

C'est ce qui explique que les artistes d'alors prennent moins à cœur ces charges dessinées que les commentaires rédigés par les critiques d'art[253]. À la différence de l'idée d'une critique d'art engagée qui se développe au XIXe siècle, le mode exclusivement comique des Salons caricaturaux ne donne pas cours aux francs partis pris. Certains artistes en viennent parfois à profiter de ces moqueries pour faire parler d'eux et se faire reconnaître. Comme le constate Thierry Chabanne : « Le phénomène prend une telle ampleur que ne pas être caricaturé est ressenti comme une sorte d'injure.[254]»

L'ambiguïté de ces parodies provient aussi de ce que, caricatures publiées dans la presse, elles ne prétendent pas à une reconnaissance comparable aux œuvres qu'elles raillent. Leurs conditions matérielles (dimensions, reproductibilité, coût, diffusion, etc.) en assoient d'emblée l'infériorité et imposent une forme de déférence implicite vis-à-vis d'un original avec lequel elles ne peuvent rivaliser. Art considéré et assumé comme mineur, la caricature de presse regarde les Beaux-arts d'en bas et produit un renversement hiérarchique qui reste de l'ordre du jeu éphémère. C'est en partie ce qui différencie radicalement la démarche parodique des Salons caricaturaux de la peinture de Manet car, comme le souligne Georges Roque : « L'usage de la parodie est bien évidemment distinct suivant qu'il est mené du point de vue de l'art "mineur" ou de l'art "majeur".[255]» Le renversement hiérarchique à l'œuvre chez le peintre est d'autant plus dérangeant qu'il se produit de manière interne : le sujet mineur fait irruption dans l'art majeur qu'est la peinture. Rappelons qu'*Olympia* est une huile sur toile exposée au Salon, au même titre que la *Naissance de Vénus* de Cabanel deux ans plus tôt. À la suite des Salons caricaturaux, le rôle assumé d'une parodie comme manifestation d'une contre-culture sur un mode mineur et non sérieux en marge des beaux-arts et du Salon va trouver une expression dans le mouvement des Arts incohérents.

---

252 Denys Riout, « Les Salons comiques », *op. cit.*, 1992, p. 58.

253 Il est intéressant à ce titre de noter qu'un auteur comme Charles Baudelaire a séparé ces deux activités, entre la critique d'art sérieuse et une partie de la rédaction non signée – mais qui lui est attribuée – du fameux *Salon caricatural en vers et contre tous* de 1846.

254 Thierry Chabanne, *Les Salons caricaturaux, op. cit.*, p. 16.

255 *Ibid.*, p. 185.

Au cours des années 1870, le succès et l'importance des Salons caricaturaux se dissipent, essoufflement qui s'explique principalement par la perte de vitesse connue par le Salon officiel. Celui-ci, confronté dans les années 1870 et 1880 à l'apparition d'expositions et de salons dissidents[256], privé peu à peu du soutien financier de l'état, n'est plus jugé à même d'offrir un panorama convaincant de l'actualité artistique, du point de vue de ses acteurs comme de ses visiteurs. Si les Arts incohérents et les Salons comiques ont en commun une verve parodique et moqueuse à l'égard du monde de l'art établi et partagent la fonction de contre-salon comique, leurs contextes respectifs entraînent des rapports différents aux institutions. Les Salons caricaturaux puisaient leur attrait et leur pertinence dans un Salon unitaire fort et important qu'ils défiaient par le rire ; les Arts incohérents s'attellent à montrer le ridicule d'institutions désuètes en pleine obsolescence. Ils naissent sous l'impulsion de Jules Lévy en 1882[257], année de la création de la Société des artistes français qui marque le désengagement de l'état dans l'organisation du Salon unique, amorcé dès 1880. Comme le souligne Bertrand Tillier, les Arts incohérents « [servent] d'exutoire et de défouloir face aux institutions artistiques du moment dénoncées comme des mascarades ».[258]

L'esprit des Incohérents participe des fumisteries fin de siècle décrites notamment par Daniel Grojnowski[259]. Le mouvement s'inscrit d'ailleurs dans la suite des Hydropathes, club littéraire humoristique fondé en 1878 par Émile Goudeau. Plusieurs Hydropathes, dont Alphonse Allais, fumiste par excellence, font partie des Incohérents. Le groupe rassemble des personnalités adeptes d'extravagances et prêtes à rire de tout, si possible pour bousculer des écoles, académies ou n'importe quel regroupement qui aurait quelque prétention sérieuse. Leur ambition est avant tout de faire rire un public lassé de bon goût officiel, de recettes, étiquettes, formules et conventions fatiguées, qu'elles soient institutionnelles ou esthétiques. La fonction de contre-salon comique n'est certes pas nouvelle, mais prend aux mains des Incohérents une ampleur inédite : liés au journalisme mais aussi au monde du spectacle, ils ne

256 Outre les expositions qui se présentent temporairement, les événements institués annuellement comme le Salon des indépendants, sans jury ni récompense, à partir de 1884, ou le Salon d'automne, à partir de 1903, se substituent au Salon unique.

257 Concernant le lien des Arts incohérents au contexte institutionnel, nous renvoyons à : Luce Abélès, « Naissance des arts incohérents ; une conjoncture favorable », in *Arts incohérents, académie du dérisoire*, [exposition, Musée d'Orsay, Paris, 25 févr.-31 mai 1992], Paris, Réunion des musées nationaux, 1992.

258 Bertrand Tillier, « Les Incohérents vus du XIX^e^ siècle », in « Académie du Dérisoire », dossier consacré aux Arts Incohérents, *Retour d'y voir*, n°3 et 4, Genève, Musée d'art contemporain, 2010, p. 110.

259 Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne, l'esprit fumiste,* Paris, J. Corti, 1997.

s'arrêtent pas à l'espace de la feuille qui mime le mur du Salon ; leurs publications accompagnent des expositions et autres manifestations – qui rythment l'histoire du mouvement de 1882 à 1896 – qui s'appliquent à tourner en ridicule les habituels événements artistiques parisiens. Leur humour relève bien souvent de la destitution, puisque comme le souligne Danielle Orhan : « Penser l'espace d'exposition comme un terrain de jeu revient à destituer l'institution artistique, le musée-temple de l'art, de ses attributs souverains et impérieux.[260]» C'est par l'une de ces mascarades que débute le mouvement en 1882, lorsque Jules Lévy orchestre dans son logement une exposition de « dessins exécutés par des gens ne sachant pas dessiner » portant le nom d' « Arts incohérents ». Elle est couronnée de succès et attire 2000 visiteurs. Non-professionnalisme revendiqué par les membres du groupe – parmi lesquels on compte pourtant un dessinateur comme Caran d'Ache –, tirage au sort du jury présidant les expositions puis tirage au sort des médailles, parfois en chocolat, constitution de catalogues amusants publiés à l'occasion des expositions et bals costumés régulièrement donnés... autant de joyeux gestes de dérision qui s'attaquent à l'art en général et aux structures qui l'encadrent. Sentant l'essoufflement du mouvement, Jules Lévy pousse même le goût de la mise en scène jusqu'à organiser en 1887 des funérailles lors d'un bal aux Folies Bergère, événement qui sera néanmoins suivi d'autres manifestations dont une exposition en 1889, parallèlement à l'Exposition universelle, et qui ne rencontrera pas le succès escompté.

Si la blague quitte les pages de journaux pour acquérir des titres de noblesses et s'exposer sur de véritables cimaises, les objets produits à l'occasion – réalisés sur des supports aussi saugrenus pour l'époque que des balais, chemises et écumoires qui peuvent être agrémentés de perruques, timbres ou chocolat[261] – ne prétendent pas accéder à une considération et à un rang équivalents à ceux des œuvres des sculpteurs et peintres agréés. Ainsi les Arts incohérents qui tiennent le sérieux en horreur partagent avec les salons caricaturaux ce statut assumé et volontaire d'art mineur, terme ici dégagé de toute connotation péjorative, dans lequel la parodie du grand art trouve un terrain particulièrement fertile. En témoigne d'ailleurs le sort réservé aux œuvres incohérentes – dont certaines étaient éphémères de par leurs matériaux – aujourd'hui disparues. Notre appréciation et connaissance des productions du mouvement passe par

260 Danielle Orhan, *L'art et le jeu...*, *op. cit*, p. 100.
261 Voir notamment description de Catherine Charpin, « L'avant-garde est incohérente », *L'Aleph n°7 – Artguments*, juin 2001.

les catalogues relatifs aux expositions de 1883, 1884, 1886 et 1889, qui proposent une liste des œuvres exposées, accompagnée d'illustrations dans les deux derniers. Ces publications, où la plaisanterie et la dérision sont de mises et où se multiplient les calembours, sont composées à la manière des catalogues du Salon officiel et s'ouvrent sur une présentation par ordre alphabétique des exposants et de leurs œuvres numérotées. Dans le catalogue de 1886, des caricatures portraiturent les exposants, un même dessin étant volontiers utilisé pour plusieurs noms. Les noms adoptés sont des pseudonymes au caractère ludique, et les informations biographiques habituellement délivrées sur la vie et la formation des artistes – qui désignaient obligatoirement un maître assigné à chaque peintre ou sculpteur – sont factices et humoristiques, parfois absurdes : l'un des artistes est « Né – céssaire de toilette », l'une, « Élève de Hott-toi-d'là-que-j'm'y-mette » tandis que l'autre, élève de « rats peints par eux-mêmes ». Les noms de peintres célèbres font bien souvent l'objet de détournements railleurs, Cabanel devenant « K. Bannel (ou banal) », Puvis de Chavannes, « Pubis de Cheval » ou « Puvis de Cabanne », etc. Les titres des œuvres sont eux aussi l'occasion de rire des institutions à renfort de jeux de mots rabaissants. Le Grand Prix de Rome, récompense anoblissante s'il en est, est par exemple transformé en « pris de Rhum », et une allusion est faite au « renvoi de Rhum ».

Tout comme les Salons caricaturaux, les œuvres incohérentes se plaisent à répondre à l'actualité artistique, tous styles confondus. Si la parodie n'est pas le seul ressort comique exploité, loin de là, elle occupe une place de choix dans la production des Incohérents. Les artistes qui exposent au Salon des artistes français et qui recueillent tous les honneurs, par exemple les détenteurs de Prix de Rome, y sont des cibles très appréciées. *La Nymphe qui pleure*, toile présentée au Salon de 1884 par Jean-Jacques Henner (Prix de Rome en 1858), est ainsi parodiée la même année lors de l'exposition des Arts incohérents en *Nymphe qui pleure parce qu'elle a perdu sa tante* [fig. 1], et signée N. Nair, « marchand de cheveux »[262]. Dans un renversement ironique, la notice de l'œuvre dans le catalogue mentionne Henner comme l'auteur de « pastiches grotesques » des œuvres « du *véritable*, du seul, de l'incomparable, de l'incohérent N. Nair ». La nymphe, dont le corps s'est redressé par rapport à l'original, gagne au passage un motif à son chagrin et un rajout de cheveux[263]. La toile d'Albert Besnard (lui

262 Sans doute par jeu de mot entre « ner », devenu entre temps « nair » et le mot anglais « hair ».

263 Sans doute doute collé à la toile puisque la notice indique : « On remarquera l'abondance et la finesse de la chevelure, qu'on peut toucher. Ne craignez rien, ça ne vous restera pas dans la main. Le public est prié de ne pas y mettre de pommade. »

aussi Prix de Rome en 1874), *Portrait de Madame Roger Jourdain,* présentée au Salon des artistes français de 1886 et marquante pour son choix de coloris, devient quant à elle *La Dame en jaune* de B. Nart [fig. 3]. L'Incohérent semble enfin nous expliquer le teint de peau maladif de la dame, qu'il poste devant une pharmacie. En 1889, *L'Idylle*, toile de Léon Bonnat (professeur des Beaux-Arts, membre de l'Académie), connaît un sort identique entre les mains de Carrier de Joncreuil pour devenir *Le contraire de Bonnat* [fig. 7]. La parodie y assume sa tendance au renversement et offre un « pendant au tableau de Bonnat » en intervertissant dans le couple les figures masculine et féminine.

Les Incohérents affirment une détestation pour tous les étiquettes, « -ismes » et « -istes » qui se succèdent les uns après les autres, en quête de nouveauté. Dans l' « Avant-propos » du catalogue de 1884, ils se déclarent « ni impressionnistes, ni essayistes, ni voyistes, ni intentionnistes, ni barbouillistes, ni quoi-que-ce-soittistes », mêlant ainsi des qualificatifs sérieux à ceux de leur invention. Un mouvement comme le symbolisme ne trouve pas grâce à leurs yeux et fait l'objet de parodies, notamment d'œuvres de Puvis de Chavannes. Dans le catalogue de 1884, *Le Bois Sacré cher aux arts et aux muses* subit une transformation par jeu de mot et s'intitule *Le Bois sacré cher aux arts et aux muses, et surtout aux menuisiers*, par Karlutain [œuvre non illustrée dans le catalogue]. On trouve la même année une reprise par Émile Cohl du *Pauvre pêcheur* de 1881. Le texte qui accompagne *Le Pauvre pêcheur dans l'embarras* [fig. 2] fait encore montre d'ironie en inversant la hiérarchie habituelle et en affirmant la supériorité de cette version sur l'original : « M. Émile Cohl vient de reprendre avec succès un motif jadis gâché par M. Puvis de Chavannes. » À la tristesse de l'œuvre originale se substitue une composition tout à fait loufoque : l'effort du pêcheur se trouve enfin récompensé par une prise qui le met cependant « dans l'embarras ». La parodie incohérente devait en effet être odorante puisqu'elle contenait sans doute un véritable poisson, comme l'indique la notice : « […] Le poisson vient de chez Potin et la ligne a tiré plus d'un goujon à la Varenne […]. » Le pointillisme, nouvelle tendance qui se fait connaître sous le nom de « néo-impressionnisme » à partir de la dernière exposition impressionniste de 1886, n'est pas non plus épargné par les Incohérents. Dans le catalogue de 1889, O. Nair signe un *Canard au petits pois* [fig. 8] qui pastiche la manière de peindre de Seurat ou de Signac en recouvrant le canard en plein vol de petites touches rondes et régulières. Le titre établit avec un certain sarcasme un lien

entre une recette de cuisine et une recette picturale, le pointillisme s'étant peu à peu établi comme un principe pouvant être appliqué à la lettre pour de savoureux résultats.

Mais le désir de destitution de l'art exprimé par les Incohérents ne se limite pas aux saillies en tout genre sur les artistes et courants dans l'air du temps. Les grandes œuvres canoniques de l'histoire de l'art sont elles aussi sujettes aux parodies les plus cocasses. *La Vénus de Milo*, chef-d'œuvre reconnu par tous comme un symbole de perfection et de beauté, est à cet égard une victime parfaite et donne lieu aux facéties incohérentes les plus célèbres. En 1884, la déesse sculptée est représentée dans la partie basse de l'une des cartes d'exposant relative à l'exposition qui se tient alors à la galerie Vivienne [fig. 4]. La Vénus, affublée d'un chapeau et portant des lunettes, reçoit un coup de pied irrespectueux de l'un des joyeux drilles qui dansent à ses côtés. Une manière de signifier que le grand art académique revu et corrigé par les Incohérents est exposé aux travestissements et aux déguisements, mais aussi aux pieds de nez et au chahut. *La Vénus de Milo* n'est pas au bout de ses peines : elle est parodiée lors de l'exposition de 1886, puis à nouveau en 1889. Celui qui se fait appeler Alfred Ko-S'inn-Hus réalise une *Vénus demi-lot*, appelée aussi *Le Mari de la Vénus de Milo* [fig. 5]. Le corps est conservé, mais la tête est remplacée par celle d'un barbu chauve. Dans son article sur les reprises de *La Vénus de Milo*, Marie Bonnet[264] mentionne au sujet de cette parodie la publication en 1871 d'un ouvrage de Félix Ravaisson où la position des bras de la Vénus est étudiée et mène l'auteur à conclure que la sculpture appartenait sans doute à un groupe représentant un couple. Étant donné les deux titres donnés à la parodie, l'Incohérent officiant sous le pseudonyme de Ko-S'inn-Hus semble avoir eu connaissance de cette publication, ce qui devient pour lui l'occasion de railler ce type d'ouvrage tout en offrant l'image d'un drôle d'hermaphrodite. G. Van Drin transforme *La Vénus de Milo* en *Vénus de mille eaux* [fig. 6], jeu de mot potache qui le conduit pour l'exposition de 1889 à présenter une copie de la sculpture dont le drapé est recouvert d'étiquettes de bouteilles d'eau. *La Joconde* est quant à elle parodiée à l'occasion d'une collaboration entre deux célèbres fumistes qui ont fait partie des Hydropathes avant de participer aux Arts incohérents. Pour illustrer l'ouvrage de son ami Coquelin Cadet *Le Rire*, Eugène Bataille, dit Sapeck, réalise en 1887 de nombreux

264 Marie Bonnet, « La Beauté à l'épreuve de l'humour, L'appropriation du chef-d'œuvre par sa reproduction (Des Incohérents à Présence Panchounette). », *Histo. Art – 1, Les mésaventures de Vénus, La notion de beauté dans l'art des XIX^e^ et XX^e^ siècles*, [actes de la 1^ere^ journée doctorale d'histoire de l'art, Paris, 25 mars 2006, sous la direction de Marina Vanci-Perahim], Paris, Publications de la Sorbonne, 2009, p. 83-100.

dessins dont une Mona Lisa fumant la pipe [fig. 9]. Cette pipe se glisse de façon saugrenue dans une bouche au sourire tant de fois regardé et commenté pour sa qualité et son mystère. Outre son ressort comique immédiat, la parodie contient aussi à nos yeux un jeu subtil avec l'histoire de l'art : le paysage à l'arrière-plan, si connu pour son *sfumato* – terme qui, rappelons-le, dérive de *fumo*, fumé en italien – disparaît pour être remplacé par de sommaires volutes nettement délimitées qui émanent de la pipe.

Les productions incohérentes sont bien souvent reconsidérées à travers le prisme d'une anticipation des avant-gardes historiques, hérédité qui a contribué pour une large part à la revalorisation rétrospective du mouvement. Les Incohérents apparaissent comme des précurseurs sur un plan plastique, en mettant en question la figuration, notamment avec les fameux « monochroïdes » de Paul Bilhaud puis d'Alphonse Allais, et en réalisant des objets hybrides dans des matériaux usuels et quotidiens jusqu'alors non admis dans l'enceinte d'une exposition. Certaines avant-gardes, Dada en premier lieu, ont de plus adopté un état d'esprit proche de celui des Incohérents : travestissement et mise en scène, travail de sape de l'art, goût prononcé pour la profanation et l'iconoclasme railleurs, canular, humour à tout épreuve et jeux de mot élevés au rang de moteurs créatifs... Marcel Duchamp s'impose comme leur héritier le plus manifeste, bien qu'aucun document ne vienne appuyer la thèse d'une influence, et Daniel Grojnowski parle au sujet de son travail de « plagiat involontaire »[265]. *L.H.O.O.Q.* [fig. 23] semble en effet faire la synthèse entre une Joconde fumant la pipe, une Vénus à barbe, mais aussi une œuvre signée Traby dans le catalogue de 1889 [fig. 10]. Cette œuvre – jusqu'alors non relevée à notre connaissance comme potentiel antécédent duchampien – s'intitule *L'A-E-OU-U ?*, la question « L'avez-vous-vu ? », codée par le jeu d'initiales, se rapportant sans doute au postérieur en face de lune exhibé par la figure féminine de dos.

Mais malgré ces fortes ressemblances qui lient les Arts incohérents aux expérimentations artistiques mises en place trente ans après, une différence essentielle sépare le mouvement fumiste de ses successeurs avant-gardistes. Daniel Grojnowski utilise la formule d' « avant-garde sans avancée »[266], signifiant ainsi que les Arts incohérents n'ont pas réellement évolué en tant que mouvement artistique à part entière et n'ont pas recherché de reconnaissance autre que celle d'un public heureux de rire et

265 Daniel Grojnowski, « Une avant-garde sans avancée, les Arts incohérents, 1882-1889 », *Actes de la recherche en sciences sociales,* Paris, Ed. de Minuit, n° 40, novembre 1881, p. 82.
266 *Ibid.*

de se divertir. La capacité de scandale des formules incohérentes est neutralisée par ce déni de création. Elle ne provoque de véritables bouleversements dans le champ artistique que lorsqu'elle est prise en main par les artistes de la génération suivante. Denys Riout établit, quant à lui, une distinction essentielle entre les Arts incohérents et les avant-gardes historiques :

> « Ce qui semble avoir "manqué" aux Incohérents, c'est un certain sérieux, ou, plus précisément, un engagement personnel primordial, bref, quelque chose qui relève de la conviction intime : cette appréciation traduit, il va sans dire, une idéologie de la "création" ! Toutes les avant-gardes qui ont été reconnues, ont présenté le spectacle d'une cohérence et d'un engagement violents : être sérieux, y compris dans la dérision, afin d'être crédible.[267]»

C'est là la principale distance entre le travail de Duchamp et celui des Incohérents : « La différence est fonction d'un projet : Duchamp élabore une œuvre, et il le fait savoir.[268]» Dans une lettre adressée au *Chat noir* le 30 octobre 1886, Jules Lévy affirme au nom des Incohérents : « *Nous ne faisons point de l'Art*, ceci est une chose parfaitement entendue, et *jamais* nous n'avons voulu en faire.[269]» Au passage de sa considération comme « Art » par les avant-gardes historiques, la parodie engage de nouveaux enjeux.

## 2.2 Parodie et avant-gardes

« Et boutez donc le feu aux rayons des bibliothèques ! Détournez les cours des canaux pour inonder les caveaux des musées ! … Oh ! Qu'elles nagent à la dérive, les toiles glorieuses ![270]» L'invective futuriste est aujourd'hui célèbre, et pour cause : elle témoigne d'un rapport aux œuvres du passé propre aux avant-gardes du début du siècle ; pour être en phase avec le présent et l'avenir, l'art doit cesser de se référer constamment à l'histoire. La violence à l'encontre des canons de l'art traditionnel est alors monnaie courante pour qui souhaite accéder à la nouveauté et au jamais vu. Le musée, souvent

267 Denys Riout, « Remarques sur les "Arts incohérents" et les "avant-gardes" », *Actes de la recherche en sciences sociales,* Paris, Ed. de Minuit, n° 40, novembre 1981, p. 87.

268 *Ibidem.*

269 Cité par Daniel Grojnowski, « Une avant-garde sans avancée... », *op. cit.*, p. 83, mots en italique dans le texte.

270 Filippo Tommaso Marinetti, « Fondation et Manifeste du futurisme », publié le 20 février 1909 dans *Le Figaro*, in Giovanni Lista, *Futurisme ; Manifestes, Documents, Proclamations*, Lausanne, Ed. L'Âge d'Homme, 1973, p. 88.

comparé à un cimetière, devient l'incarnation même de cette culture dominante faite de modèles sacralisés et incontournables imposés aux artistes. Lesquels sont alors confrontés à la question de savoir que faire de ce passé dont ils désirent à tout prix se démarquer, et la parodie semble être l'une des réponses apportées à cette aspiration à la table rase. Comme le souligne Pierre Beylot : « Toutes les avant-gardes picturales du XX^e^ siècle revisitent en même temps qu'elles contestent les modèles du passé : la citation comme reconfiguration d'une œuvre antérieure apparaît comme une démarche inscrite au cœur du projet de la modernité.[271] »

C'est là toute l'ambiguïté de la rupture avant-gardiste, ambiguïté qui s'exprime, par exemple, chez Tristan Tzara : en décembre 1918, le numéro 3 de la revue *Dada* publiée à Zurich et contenant entre autres le « Manifeste Dada 1918 », porte en couverture une citation attribuée à Descartes : « Je ne veux même pas savoir s'il y a eu des hommes avant moi ». Cette inscription permet paradoxalement à Tzara d'assumer une parenté philosophique avec un auteur ancien, tout en déclarant dans le même temps un refus de considérer le passé. Plus qu'une forme d'amnésie effaçant toute trace de réalisations antérieures, la table rase dadaïste semble donc aboutir à la maîtrise d'un positionnement face à l'histoire, à un contrôle des références et des modèles, parfois altérés et malmenés. Si l'exemple offert par Tzara ne relève pas de la parodie, cette dernière, parce qu'elle affirme un détachement par l'intégration, va apparaître comme une façon de gérer l'héritage culturel sans nécessairement l'accepter et s'y soumettre ; les modèles de l'histoire de l'art sont absorbés pour mieux être digérés.

L'affirmation d'un art et d'une beauté nouvelle par le futurisme va de pair avec une virulence à l'égard de formes d'art jugées périmées. Ainsi « une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille » est déclarée par Marinetti « plus belle que la *Victoire de Samothrace* »[272]. Quant à *La Joconde*, elle est aussi mentionnée pour être comparée avec ironie à une morte qui ne doit rien avoir à faire avec les créations actuelles, mais à qui l'on peut, pourquoi pas, rendre visite une fois par an afin de déposer des fleurs sur sa tombe[273]. Si ce manque de respect et cette agressivité pour les œuvres muséales ne trouve pas particulièrement d'expression parodique dans les œuvres plastiques des futuristes italiens, il en est autrement dans le travail de Kasimir

271 Pierre Beylot, « Avant-propos, La citation... », *op. cit.*, p. 11.
272 Filippo Tommaso Marinetti, *op. cit.,* p. 87.
273 *Ibid.*, p. 88.

Malevitch. Jean-Claude Marcadé[274] souligne la parenté qui existe entre l'attitude radicale des propos de Marinetti et celle des écrits de Malevitch, qui ne manque pas d'attaquer à son tour les Vénus ou les Madone de l'histoire de l'art. Cet iconoclasme est très présent dans l'un des « alogismes » de 1914-1915, *Éclipse partielle* [fig. 32], où l'artiste réserve un traitement pour le moins irrévérencieux à *La Joconde*.

Les alogismes, appellation choisie pour signifier la révolte contre la raison et la logique, sont des œuvres composites qui mêlent la plupart du temps la peinture au collage de papiers et d'objets, et les éléments figuratifs aux formes abstraites. À l'image de ces alogismes, la composition verticale d'*Éclipse partielle* est très hétéroclite d'un point de vue matériel et stylistique. L'influence du cubisme développé dans les natures mortes de Braque et de Picasso de 1912-1913 se fait sentir dans la pratique du collage et dans l'insertion de lettres et mots découpés ou peints. Dans la partie basse de la toile se déploie de plus un ensemble d'éléments qui montrent une certaine maîtrise des solutions cubistes mises en place par « la Cordée », tant par l'organisation des plans et des lignes que par l'application de hachures sombres qui épousent la structure de l'élément représenté pour lui conférer du volume par effets d'ombre et de lumière. La forme arrondie d'où semble naître une ligne serpentine évoque les violons et guitares qui se multiplient dans les toiles cubistes. Sans pour autant pouvoir être rattachés à des référents immédiatement identifiables, ces éléments ne rompent pas entièrement avec la figuration, à la différence des formes géométriques et abstraites peintes par l'artiste dans des teintes bleues, grises, roses et en noir et blanc. L'affirmation radicale de la surface-plan par les deux rectangles centraux noir et blanc où s'annule tout rendu de perspective s'oppose à la construction cubiste de la partie inférieure de la toile. À ces contrastes s'ajoute celui de la matière picturale et des différents éléments collés : reproduction de *La Joconde*, motifs fleuris décoratifs et mots découpés dans un journal.

*La Joconde*, dont l'image est tronquée pour se recentrer sur son visage et prendre un format plus allongé, participe à la succession de plans verticaux dans l'axe de la toile et vient se loger aux croisement des deux rectangles noir et blanc, contre leurs bordures respectives. Cette proximité spatiale ne vient que renforcer la rupture entre deux manières picturales, celle de Léonard de Vinci convoquée par le collage, et celle que met en place Malevitch. *La Joconde* est littéralement malmenée par l'artiste :

274 Jean-Claude Marcadé, « Qu'est-ce que le suprématisme », préface de Kasimir S. Malevitch, in *La lumière et la couleur : textes de 1918 à 1926*, [trad. du russe par Jean-Claude Marcadé et Sylviane Siger], Lausanne, Ed. L'Âge d'Homme, p. 22.

si la déchirure dont elle victime est peut être un fait du temps et de l'usure plus qu'un acte volontaire, les interventions peintes à sa surface sont sans équivoque. L'artiste a en effet marqué de deux croix la peau de Mona Lisa, l'une sur son visage, l'autre sur son décolleté. L'agressivité de ce geste est renforcée par la couleur rouge et la nervosité apparente du tracé qui laisse échapper quelques coulures. Cette attaque caractérisée ne va pas sans un certain humour : dans l'ouvrage qui accompagne le catalogue raisonné de l'œuvre de Malevitch, Andréi Nakov signale que d'après les dires d'Anna Leporskaya (qui fût l'une des propriétaires de l'œuvre), une cigarette, aujourd'hui disparue, était malicieusement fixée aux lèvres de Mona Lisa[275]. Le peintre a également collé sous *La Joconde* l'inscription « Appartement à louer ». Jean-Claude Marcadé souligne qu'à travers la peinture de Léonard de Vinci, tout l'art ancien est « réduit à un objet de troc vidé de tout contenu »[276]. Au-delà de ce rabaissement ironique, l'inscription prend aussi valeur de manifeste : Malevitch déclare que la rupture avec l'art ancien laisse une place vacante, celle d'une peinture à réinventer dont il entend bien se saisir, comme le laisse entendre l'ajout des mots collés un peu plus bas : « À Moscou ». L'artiste mime ainsi sur reproduction un acte vandale, un acte de dégradation considéré comme salutaire.

La parodie sert, chez Malevitch, l'ambition de marquer un passage. Les alogismes, situés à l'orée du suprématisme qui se fait connaître en décembre 1915 lors de la « Dernière exposition futuriste de tableaux, 0.10 » à Saint-Pétersbourg (alors appelée Petrograd), sont d'ailleurs souvent vécus comme des œuvres de transition. Comme le laisse entendre le titre de l'œuvre que le peintre a inscrit sur la toile, l'éclipse de l'art figuratif et de la *mimesis* classique incarnée par *La Joconde* n'est pour le moment que partielle – la reproduction est vandalisée mais reste présente – et connaîtra son point culminant dans les œuvres suprématistes, notamment dans le fameux quadrangle noir exposé quelques mois plus tard. Portant les germes d'une peinture en devenir, *Éclipse partielle* apparaît comme une étape ; le chef-d'œuvre ancien est parodié afin de mieux pouvoir passer à une autre peinture, libérée du poids de la représentation picturale. Cette interprétation est développée par Andréi Nakov, qui en fait l'une des différences avec le travail parodique des dadaïstes et surréalistes :

> « Contrairement à de nombreux autres créateurs de son temps (Picabia, Duchamp, Magritte ...), pour lesquels cette orientation critique allait marquer définitivement l'ossature esthétique de leur œuvre, ce moment d'iconoclasme figuratif, de révolte

275 Andréi Nakov, *Kasimir Malewicz, le peintre absolu*, vol. 1, Paris, Ed. Thalia, 2006, p. 432.
276 Jean-Claude Marcadé, « Qu'est-ce que le suprématisme », in *La lumière et la couleur..., op. cit.*, p. 22.

> sémantique ne fut dans la création de Malewicz qu'un passage, certes essentiel mais limité à l'exploration d'un procédé qui devait conduire à une création autrement plus riche et épanouie.[277] »

Il s'agit selon lui d'une étape dont le « mérite principal est d'ouvrir la voie à la création non objective, au suprématisme »[278]. Si cette interprétation corrobore une perception de la parodie comme instrument mineur ne pouvant être une fin mais un moyen mis au service d'aspirations plus élevées à venir, elle semble particulièrement appropriée pour ce qui est de Malevitch, qui n'hésite pas à mentionner *La Joconde* pour symboliser ce passage à la surface-plan picturale :

> « Le plus précieux de la création picturale, c'est la couleur et la texture ; elles constituent l'essence picturale que le sujet a toujours tuée. Et si les artistes de la Renaissance avait trouvé la surface-plan picturale, celle-ci eût été beaucoup plus élevée, beaucoup plus précieuse, que n'importe quelle madone ou *Joconde*.[279]»

En 1916, répondant aux attaques des critiques, le peintre emploie cette formule, que l'on peut voir comme une allusion au plus célèbre sourire de l'histoire de l'art évincé au profit du suprématisme : « Et sur mon carré vous ne verrez jamais le sourire d'une mignonne Psyché ![280] »

Si la parodie prend chez Malevitch une dimension toute personnelle s'inscrivant dans les recherches plastiques conduites par l'artiste, l'iconoclasme mis en place dans *Éclipse partielle* trouve un prolongement dans le mouvement dadaïste[281]. La parodie, qui permet potentiellement de déboulonner toute ambition de bon goût, de respectabilité, de valeur et d'originalité, est un outil de choix pour ce mouvement désireux de « provoquer l'outrage public », de faire de l'œuvre un « objet de scandale », un « projectile »[282], selon les termes de Walter Benjamin. En 1919, Marcel Duchamp s'attaque à son tour à la toile de Léonard de Vinci. *L.H.O.O.Q.* [fig. 23] apparaît comme une pièce centrale dans son œuvre, tant de fois commentée et interprétée car se situant aux croisements de préoccupations majeures travaillées par l'artiste. Elle concentre en effet des notions complexes et récurrentes dans la production de Duchamp : la

277 *Ibid.*, p. 442.
278 *Ibidem*.
279 Kasimir Malevitch, « Du cubisme et du futurisme au suprématisme le nouveau réalisme pictural », *op. cit.*, p. 190.
280 Kasimir Malevitch, « Lettre à Alexandre Benois », mai 1916, in *Le miroir suprématiste,* [trad. française par Jean-Claude et Valentine Marcadé], Lausanne, Ed. L'Âge d'Homme, 1973, p. 48.
281 Nakov souligne qu'*Éclipse partielle* a souvent été classée parmi les œuvres dadaïstes, ce qui lui semble justifié, bien que l'œuvre soit réalisée avant que le mouvement ne voit le jour : Andréi Nakov, *Kasimir Malewicz, op. cit.*, p. 426.
282 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, (1935-1936), [trad. française par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz], Paris, Ed. Allia, 2010, p. 66.

reproductibilité de l'œuvre d'art, la remise en question de l'originalité, le *ready-made*, l'érotism, le travestissement, le jeu de mot et sa résonance visuelle... Notre approche ne peut donc prétendre à l'exhaustivité, ni même à la synthèse, fût-elle brève, des commentaires émis sur cette œuvre. Aussi nous concentrerons-nous non pas sur le liens multiples pouvant être tissés avec l'ensemble du travail de l'artiste, mais sur le fonctionnement de la parodie dans cette Mona Lisa moustachue et barbue.

Le succès parodique rencontré par *La Joconde* a été maintes fois expliqué. L'œuvre trouve en ces premières décennies du XX^e^ siècle une conjoncture plus que favorable. Outre sa sacralisation qui en fait l'une des pièces maîtresses de l'histoire de la peinture, son vol en 1911 conduit *La Joconde* à être très exposée aux reproductions, reprises et caricatures, notamment dans la presse[283]. Andréi Nakov relève le changement de statut de *La Joconde* qui, suite à ce vol, passe « du domaine artistique à celui des faits de société le plus largement commenté »[284]. À cela vient s'ajouter la célébration en 1919 du 400^e^ anniversaire de la mort de Léonard de Vinci, qui suscite la parution d'ouvrages, d'hommages et de reproductions de son œuvre. C'est sur une carte postale achetée cette même année que Duchamp dessine une moustache et une barbichette, et ajoute, sur une bande blanche, les cinq initiales L.H.O.O.Q. L'artiste insiste dans ses propos sur la banalité d'un tel support, opposé à l'aspect noble et riche de l'original peint, puisqu'il précise qu'il s'agit d'un « chromo […] bon marché »[285], de dimensions réduites. Par la mise à disponibilité de sa reproduction, l'œuvre d'art peut ainsi être comparée aux objets quotidiens (urinoir, pelle à neige, porte-bouteille, etc.) que Duchamp s'approprie pour en faire ses *ready-mades*. La notion de *ready-made*, qui est ici « aidé », rectifié par une intervention, est poussée à son paroxysme puisqu'elle s'applique au symbole même de la dextérité manuelle et de la maîtrise des moyens artistiques incarné par le tableau de la Renaissance italienne. Dans *L.H.O.O.Q.*, la démarche du *ready-made* entamée en 1912 se concilie avec une provocation visant directement l'histoire de la peinture, provocation qui s'exprime aussi, rappelons-le, dans le concept subversif imaginé par Duchamp de « *ready-made* réciproque » ainsi illustré par l'artiste : « se servir d'un Rembrandt comme table à repasser ! »[286]. Cette réflexion

283 Plusieurs antécédents à *L.H.O.O.Q.* sont notamment reproduits dans *Marcel Duchamp et l'érotisme,* [ouvrage coordonné par Marc Décimo], Dijon, Les Presses du réel, 2008, p. 17-20.

284 Andréi Nakov, *Kasimir Malewicz, op. cit.*, p. 428.

285 Marcel Duchamp, « À propos de moi-même », notes d'une conférence donnée en 1964, in *Duchamp du signe suivi de Notes*, [écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet et Paul Matisse], Paris, Flammarion, 2008, p. 212.

286 Marcel Duchamp, « À propos des *ready-mades* », (1961), in *Duchamp du signe*, *op. cit.*, p. 182.

sur l'affront fait à l'original pictural par sa récupération multiple conduit Marcel Duchamp à réaliser, à l'instar de ses autres *ready-mades*, plusieurs répliques de *L.H.O.O.Q.*[287], mais aussi des variantes comme *L'Envers de la peinture* [fig. 24], 1955, torchon imprimé d'une *Joconde* à laquelle il ajoute une moustache, un bouc et une palette, la parodie devenant ainsi du même coup auto-parodie de l'artiste revisitant son œuvre plus de 35 ans après.

Les cinq initiales inscrites par Duchamp peuvent faire penser au mot anglais « look », attirant ainsi l'attention du spectateur complice de l'intervention humoristique. Mais elles montrent surtout le goût prononcé de l'artiste pour les calembours sexuels, puisque prononcées les unes après les autres en français, elles donnent à entendre « elle a chaud au cul ». Adressé à *La Joconde*, canon d'une beauté délicate, ce commentaire en guise de titre ou de légende prend la saveur d'une grossièreté blasphématoire. Outre l'allusion au désir prononcé de la protagoniste portraiturée, ce jeu de mot à peine dissimulé évoque l'expression « avoir chaud au fesse » en présence d'un danger imminent. Le danger encouru par *La Joconde* pourrait être celui du vol perpétré en 1911 : dans les réactions parues dans la presse, Mona Lisa était personnifiée en tant que femme, victime du rapt. Mais le danger qui la menace est aussi celui auquel Duchamp l'expose, par cette parodie iconoclaste. Notons que dans les portraits de Vincenzo Perrugia publiés en 1913, le désormais célèbre voleur porte une moustache notable, qui n'est pas sans rappeler celle dont Duchamp pare Mona Lisa avec provocation. Cet ajout pileux entre en contradiction avec la désignation de la figure par « elle » : si la Joconde reste « elle », la présence de ces poils – postiches ou réels, le doute est permis puisqu'il s'agit d'une représentation – lui confère immédiatement un aspect masculin. Duchamp décrit d'ailleurs rétrospectivement cette ambiguïté comme sa principale découverte :

> « Ce qui est curieux avec cette moustache et cette barbiche, c'est que quand on regarde Mona Lisa, cette dernière devient un homme. Ce n'est pas une femme travestie en homme ; c'est un vrai homme, et ce fut ma découverte, sans que je m'en sois rendu compte à l'époque.[288] »

La parodie contenue dans cette adjonction de poils apporterait donc la révélation d'une

287 Variantes répertoriées notamment dans Arturo Schwarz, *The complete works of Marcel Duchamp*, [Revised and Expanded Edition], New York, Delano Greenidge Editions, 1997 ; dans Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp : l'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, [trad. française par Denis-Armand Canal], Paris, Hazan, 1999 ; et dans Sébastien Rongier, « Duchamp, du Poil & Cie », *Marcel Duchamp et l'érotisme* [dir. Marc Décimo], Dijon, Les Presses du réel, 2008.

288 Marcel Duchamp, interview avec Herbert Crehan, 1961, cité dans Paul B. Franklin : « Portrait d'un poète en jeune homme bi : Pierre de Massot, Marcel Duchamp et l'héritage Dada », *Étant Donné*, n° 2, Paris, Ed. Liard 1999, p. 63.

virilité jusqu'alors masquée[289]. Elle est aussi un jeu sur la double transformation, de l'œuvre parodiée à la parodie, de la femme à l'homme. Le travestissement, qui fascine littéralement Duchamp qui l'expérimente sur sa propre personne à travers son alter ego Rrose Sélavy, est ici d'autant plus jouissif pour l'artiste qu'il se teinte de profanation.

L'iconoclasme dont Duchamp fait l'exercice le pousse à rattacher ce *ready-made* à l'esprit dadaïste : « Cette Joconde à moustache et à bouc est une combinaison *ready-made*/dadaïsme iconoclaste.[290] » En 1920, pour la couverture du n° 12 de sa revue *391*[291], Picabia réalise avec l'autorisation de Duchamp une réplique de *L.H.O.O.Q.*, en dessinant lui-même sur une reproduction de *La Joconde*. Il la dote d'une moustache, mais omet la barbichette, ainsi que les points placés après chacune des cinq initiales. Cette réplique est titrée « TABLEAU DADA par MARCEL DUCHAMP ». Le terme « tableau » s'additionne à la provocation initiale : il renvoie ironiquement à toute une tradition picturale qui est ici justement mise à mal. Le deux d'artistes qui travaillent de concert mettent à profit la mauvaise réputation de la parodie, présentant volontairement les dadaïstes comme des usurpateurs, des parasites ne pouvant être pris au sérieux puisque leur intervention prend des allures de vandalisme et n'entend pas sérieusement se mesurer à l'art de Léonard de Vinci en termes de technique et de valeur ajoutée. Ce « tableau dada » ouvre donc la voie à un nouvel art, hautement subversif tout en étant blagueur et potache, possibilité offerte par la parodie. André Breton fait de *L.H.O.O.Q.* l'un des exemples de l'« antitradition » dadaïste ainsi commentée : « L'irrespect s'est accru au possible, la négation des valeurs admises est devenue totale : il est vraiment question de faire table rase.[292] » La convocation d'une forme d'art passée peut donc être l'une des modalités de cette véritable table rase, à condition bien sûr qu'elle devienne l'occasion d'une relecture parodique, mettant en œuvre l' « iconoclasme sans pardon »[293] dont parle André Breton.

Si *L.H.O.O.Q.* est, de loin, la plus connue des parodies dadaïstes, elle n'est pas la seule, loin s'en faut. La parodie est notamment favorisée par la pratique du collage,

289 La réalisation de *L.H.O.O.Q.* est sur ce point souvent mise en parallèle avec la parution en 1910 de l'essai de Sigmund Freud *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, dans lequel l'homosexualité de l'artiste italien est abordée.

290 Marcel Duchamp, « À propos de moi-même », *op. cit.*, p. 212.

291 *391*, n° 12, Paris, mars 1920, p.1. Reproduit dans *391, Revue publiée de 1917 à 1924 par Francis Picabia*, [réédition intégrale présentée par Michel Sanouillet], Paris, Ed. Le Terrain vague, 1960, tome I, p. 79.

292 André Breton, « Genèse et perspectives artistiques du surréalisme », (1941), in *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 2002, p.83.

293 *Ibid.*, p. 85.

parce qu'elle consiste en l'assemblement d'éléments préexistants, par exemple chez Kurt Schwitters. Si le nom de l'artiste est associé au dadaïsme, il fait figure de dissident, à l'origine de son propre mouvement ou plutôt d'une nouvelle vision du faire et de la pensée artistique, connue sous l'appellation *Merz*. La rupture se joue à travers la construction d'un art total qui se réalise notamment par une pratique de la récupération, par l'usage de matériaux utilisés puis abandonnés qui prennent une nouvelle vie dans les mains de Schwitters : « Comme le pays était ruiné, par économie je pris ce qui tombait sous la main. On peut aussi crier avec des ordures et c'est ce que fis, en les collant et en les clouant ensemble.[294] » La poétique de la ruine se mêle à une violence à l'encontre de l'art traditionnel, souvent avec humour. L'œuvre d'art passée appartient par sa reproduction à cette matière première disponible avec laquelle recomposer, matière à recycler : dans un collage de 1921, Schwitters s'approprie la reproduction d'une gravure en noir et blanc de la *Madone Sixtine* de Raphaël, à laquelle il ajoute des éléments découpés dans des revues.

Le titre de l'œuvre, *Mz. 151, l'Enfant valet* [fig. 53], mêle l'histoire religieuse, par l'image du Christ comme serviteur, au ludisme de la carte à jouer. À l'image de ce titre, la parodie de Schwitters met en scène la coprésence de deux registres, l'un hautement considéré et l'autre plus trivial, qui se rencontrent dans le collage. Le visage de la Vierge, connue pour son expression troublée et riche en significations, est remplacé par celui, figé, d'un mannequin de magazine coiffé et chapeauté à la mode du moment. Par cette substitution anachronique, la beauté idéale peinte par Raphaël est actualisée et mise au goût du jour. La découpe effectuée par Schwitters ne suit pas précisément le contour de cette tête imprimée, elle l'encadre de bordures droites. Ainsi, ce collage ne créé pas de nouvelle vraisemblance : il se joue sur le mode d'une confrontation, et non pas d'une intégration unitaire. La tête de femme ne cache pas entièrement la madone originale dont le bas du visage est laissé apparent, la figure se trouvant désormais dotée de deux bouches et de deux mentons. Cette tête occupe plus la fonction de masque que celle de véritable nouveau visage, ce qui permet à l'artiste d'affirmer l'opération de transformation d'un original qui perdure en dessous du rajout. L'artiste agit de même avec les angelots en bas de la toile, qui sont occultés mais se rappellent à notre souvenir par l'apparition d'un bout de chevelure et d'une aile à droite[295].

294 Kurt Schwitters cité par Marc Dachy in *Archives Dada, chronique,* Paris, Ed. Hazan, 2005, p. 192.
295 Il est intéressant de noter que Schwitters recouvre ces petits anges qui sont bien souvent isolés et sont

À la place de ces anges, identification du spectateur à l'intérieur de l'espace pictural, se trouve à présent un dessin visiblement issu d'un manuel, qui présente un mécanisme fait de roues numérotées. Là encore, la confrontation est assez brutale et nous transporte dans un monde actuel et mécanique qui contraste avec la portée spirituelle et religieuse de la peinture de Raphaël. Ce mécanisme, qui fait irruption dans le champ d'une représentation traditionnelle, entre en correspondance avec les préoccupations du mouvement Dada, qui se manifestent notamment dans le travail de Francis Picabia ou des photomonteurs berlinois. Tel qu'il est d'usage chez les dadaïstes, le mécanisme semble ici mis en parallèle avec le geste de l'artiste monteur. Cet élément est en effet placé au dessus d'une phrase découpée[296] dont le sujet Viktor pourrait bien être une image de l'artiste laissant glisser la feuille de journal pour la faire échouer sur la nouvelle composition collée. Dans l'angle du quadrilatère qui contient les roues, Schwitters a ajouté un simple forme découpée dans un papier bleu uni. Dans son analyse de l'œuvre, Brigid Doherty[297] souligne la correspondance entre le bleu de cette forme et la teinte du vêtement de la vierge dans la toile originale. Ce rappel réalise un passage de l'émotion et de la symbolique contenue dans le mouvement du drapé à la forme abstraite et uniformément colorée qui nie tout effet de perspective pour épouser la surface-plan du support[298]. Kurt Schwitters ajoute aussi à la *Madone Sixtine* le dessin d'un cheval qui, par le changement d'échelle et la rigidité de sa posture, apparaît tout au plus comme une figurine – peut-être un jouet pour « l'enfant valet ». Le « 3 pf. » ajouté sous ce cheval de pacotille indique un prix très bas (*pf.* abréviation de *pfennig*, subdivision du Deutsche Mark) qui pourrait se rapporter à ce jouet comme à l'ensemble du collage, fait de matériaux moins chers et nobles que l'huile sur toile originale ; « pf. » renvoie sans doute aussi à *pferd*, cheval en allemand, créant ainsi un lien entre le mot et l'image. Au niveau du sommet du triangle ascendant formé par la scène sainte, Schwitters ajoute avec une grande ironie « L'Amérique est touchée »[299], assertion qui recèle une moquerie à l'égard de la grandeur supposée de la scène présentée et de sa

la partie du tableau la plus connue, la plus reproduite et la plus sujette au réutilisations décoratives en tout genre. L'ange de droite fait d'ailleurs son apparition en 1919 et 1921 chez deux autres dadaïstes allemands, dans des collages réalisés respectivement par George Grosz, dans *Germania ohne hemd*, collage paru dans *Der Blutige Ernst,* Berlin, 1919, et chez Erwin Blumenfeld, dans *Charlie Chaplin*, 1921.

296 « *Gedankenvoll ließ Viktor das Blatt sinken* », qui peut être traduite par « Viktor laissa pensivement glisser le journal ».

297 Brigid Doherty, « Between the Artwork and its "Actualization": a Footnote to Art History in Benjamin's "Work of Art" Essay », in *Paragraph*, Edinburgh, Edinburgh University Press, vol. 32, p. 352.

298 Ce passage n'est pas sans lien avec celui précédemment commenté chez Malevitch.

299 « Amerika ist angenehm berührt ».

charge émotionnelle, mais aussi de l'Amérique, rendue dérisoire par sa prétendue autorité en matière de ressenti et de jugement artistique.

Schwitters fait à nouveau usage de la parodie en s'en prenant à son tour à *La Joconde* dans *Mona Hausmann*, placée dans l'une des grottes de son architecture *Merzbau* qu'il décrit comme la *Cathédrale de la misère érotique.* Le *Merzbau* de Hanovre ayant été détruit par un bombardement en 1943 et les photographies de l'époque ne laissant pas entrevoir la *Mona Hausmann*, cette œuvre est uniquement documentée par la description que fait Schwitters de l'état de sa *Cathédrale* en 1923 dans « Moi et mes objectifs », texte de 1931 : « Mona Hausmann, composée d'une reproduction de Mona Lisa avec, collé par-dessus, le visage de Raoul Hausmann, ce qui lui a fait complètement perdre son sourire stéréotypé.[300]» Le collage permet ainsi un rapprochement incongru, faisant se côtoyer le féminin et le masculin, la peinture et la photographie, le passé et le présent. *Mona Hausmann* est aussi décrite comme la fille de « l'invalide de guerre à dix pour cent sans tête mais qui se porte encore bien »[301]. La transformation subie par *La Joconde* semble ainsi être comparée à une mutilation, comparaison qui prend évidemment sens dans le contexte de l'entre-deux guerres. Ce remplacement facial s'apparente alors à une greffe qui surviendrait à la suite d'une décollation, attaque à l'autorité picturale s'il en est une. Cette greffe peut, de plus, se référer au geste de l'artiste qui cite[302], découpe et assemble. On retrouve un thème similaire traité par le dadaïste Johannes Baargeld dans un autoportrait de 1920 *Typique amalgame vertical en tant que représentation du Dada Baargeld* [fig. 11], où l'artiste colonais colle son visage photographié sur le buste de *La Vénus de Milo* posé sur une table napée qui lui tient lieu de socle. La sculpture est tronquée, la perte des jambes et de la tête originale s'ajoutant à la mutilation des bras liée au passage du temps. La tête de l'artiste vient s'imposer au chef-d'œuvre du passé, signe d'une appropriation, et même d'une intrusion, qui du même coup destitue et actualise cette icône de l'art antique. Le socle qui soutient cet hermaphrodite tronc, version travestie d'un vestige malmené, sombre ainsi dans un ridicule tragique qui vise le mode de sacralisation et d'exposition lié au musée.

Les quelques œuvres analysées jusqu'alors montrent une permanence entre les

300 Kurt Schwitters, « Moi et mes objectifs », (1931), extraits traduits in Marc Dachy, *Archives Dada, op. cit.*, 2005, p. 237.
301 *Ibidem.*
302 Au cours de notre premier chapitre, nous avons vu que la citation est bien souvent comparée à une greffe.

œuvres parodiées, qui contiennent toutes des représentations de femmes idéalisées. Ce choix orienté de la part des artistes marque la volonté de se démarquer des canons classiques de beauté et d'harmonie féminine érigés en modèles absolus. Mais la parodie dadaïste ne se limite pas à la contestation des œuvres muséales d'un passé lointain ; elle s'exerce aussi sur des productions contemporaines, comme le montre par exemple les deux *Chefs-d'œuvre corrigés*[303] réalisés pour la Foire internationale Dada de Berlin en 1920. Aux côtés d'une reproduction du *Printemps* de Botticelli barré d'une croix par Grosz[304] et d'un « Vieux chef-d'œuvre »[305], probablement de Rubens, transformé par Hausmann, se trouvent en effet exposées des parodies signées Grosz et Heartfield, où les artistes interviennent à la surface de deux reproductions d'œuvres récentes qui représentent la production artistique mise en avant sur la scène française. La parodie occupe donc une place importante dans cette Foire : elle permet aux dadaïstes berlinois de se désigner comme des voyous qui volent, pillent, usurpent, dégradent et mettent à mal, avec une certaine allégresse, les traditionnelles valeurs de l'art que sont l'originalité, le savoir-faire ou le génie créatif. Si toutes ces œuvres parodiques sont aujourd'hui disparues, le catalogue de l'exposition, alors paru aux éditions Malik, contient les photographies des deux collages de Grosz et Heartfield qui s'en prennent à *Moi-même* (1908), autoportrait du Douanier Rousseau, et à *Tête de jeune fille* (1913), de Picasso. Dans la parodie du Douanier Rousseau [fig. 27], le visage du peintre est remplacé par une photographie de Raoul Hausmann, pratique dont on constate, au vu des exemples analysés, qu'elle est l'un des traits récurrents de la parodie dadaïste. Le sourire arboré par Hausmann ainsi que l'aspect tassé de cette tête à laquelle manque visiblement un cou font perdre sa dignité et sa gloire à la représentation du peintre qui se tient, sérieux, au centre de sa toile. La présence des attributs que sont la palette et le pinceau dans les mains de celui qui déclare vouloir s'écarter coûte que coûte de la peinture tient de la moquerie, tout comme l'ajout d'une seconde tour Eiffel dans le paysage à l'arrière ou le recouvrement du drapeau de la marine marchande du Royaume-Uni par un étendard blanc sur lequel est inscrit « dada », sans doute pour affirmer, non sans humour, l'aspiration de Dada à se répandre et à prendre une forme

303 « Korrigiertes meisterbild »

304 N° 51 dans le catalogue de l'exposition, *Missachtung eines Meisterwerkes von Botticelli*, reconstitué dans la partie catalogue de l'ouvrage de Hanne Bergius, *« Dada Triumphs ! » Dada-Berlin, 1917-1923, Artistry of Polarities : montages, metamechanics, manifestations*, [trad. de l'allemand en anglais par Brigitte Pichon], Farmington Hills (Mich.), G.K. Hall, 2003, p. 32.

305 « An Altes Meisterwerk », n° 55 dans le catalogue de l'exposition, photographie agrandie dans la partie catalogue de l'ouvrage de Hanne Bergius, *op. cit.*, p. 25.

internationale. Comme le montrent les attributs du peintre rendus ridicules, il s'agit pour les artistes de se démarquer de la peinture en tant que matériau marqué par la tradition, en la confrontant à des éléments photographiques découpés. La modernité recherchée par le Douanier Rousseau, notamment dans la représentation du pont industriel, paraît bien désuète en comparaison de la rangée d'immeubles ou de l'enseigne lumineuse ajoutées par les dadaïstes. Notons que certains de ces éléments photographiques débordent du cadre et en repoussent les limites conventionnelles. La petite bande de dentelle en papier collée dans le haut de l'œuvre couronne le tout et semble désigner avec dérision la peinture comme décoration.

Le parodie de *Tête de jeune fille* [fig. 26] contient des enjeux différents, puisque Grosz et Heartfield y « corrigent » l'œuvre d'un artiste dont ils savent qu'il pratique lui aussi le collage, ou plus précisément le papier collé[306]. La parodie est d'ailleurs dédiée à Carl Einstein, écrivain et critique d'art allemand qui fait la liaison entre le cubisme et le dadaïsme par son intérêt pour Picasso et Grosz[307]. Les artistes prolongent la composition originale par l'adjonction de rectangles contenant des photographies ou des mots préalablement découpés qui rythment l'œuvre verticalement, horizontalement et transversalement. Lorsqu'ils ajoutent un œil, ils prennent le soin de le loger dans une place vacante laissée par l'arrondi dessiné par Picasso au sein d'une surface noire. L'œil apparaît comme l'une des signatures des artistes, puisqu'on en trouve de quasi similaires dans plusieurs photomontages de 1919[308]. Déshumanisé par son isolement, il s'apparente visuellement à la lentille d'un objectif photographique et semble être l'incarnation du nouveau regard recherché par les artistes : il n'est plus l'oeil qui observe la nature puis l'imite et la représente par la peinture, mais un œil incisif qui saisit le réel et l'enregistre avant de le soumettre à des découpes et collages pour fournir de nouveaux agencements porteurs de sens. Les éléments découpés font irruption dans l'enceinte du collage cubiste, ironiquement renommé *La Vie heureuse*, dénonçant ainsi une naïveté dont on suppose bien qu'elle ne rencontre pas l'aval de Grosz et de

306 Nous savons par Raoul Hausmann que les collages de Picasso étaient connus par les dadaïstes berlinois grâce à Richard Huelsenbeck et Hans Richter qui assuraient la liaison des artistes allemands avec le reste de la création européenne depuis la Suisse, in Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, [ed. augmentée, établie et annotée par Marc Dachy], Paris, Ed. Allia, 2004, p. 42.

307 Sur les relations entre Carl Einstein et le groupe dadaïste berlinois, ainsi que sa relation à Picasso, voir Charles W. Haxthausen, « Bloody Serious : Two texts by Carl Einstein », *October*, vol. 105, 2003, p. 105-118.

308 Notamment dans la coin haut gauche de l'encre noire et collage sur papier de George Grosz, *The Guilty* (1919), et sur la couverture de *Derr Dada 3* (1919), au dessus de la reproduction d'un montage de John Heartfield.

Heartfield. Selon Hanne Bergius[309], les ajouts dadaïstes viennent déranger la vision cubiste, ils la politisent : les artistes introduisent en effet la photographie d'un soldat sous lequel apparaît le nom de Grosz, et un rectangle noir sur lequel on peut lire « Noske », se référant ainsi à Gustav Noske, ministre allemand de la Guerre tristement rendu célèbre par la répression de la révolte spartakiste de 1919[310]. Les artistes se servent ainsi de l'efficacité formelle de Picasso pour lui insuffler un sens à leurs yeux manquant. Tout en adhérant à la composition cubiste, puisqu'ils en « [épousent] la rigueur formelle »[311] pour reprendre les termes de Marc Dachy, les artistes se distancient du travail de Picasso qui demande à être « complété », comme le souligne l'inscription « Art complété »[312] collée par Grosz et Heartfield.

À travers ces quelques exemples, la parodie s'impose comme l'une des manifestations récurrentes du désir critique de rupture ressenti par Malevitch et surtout par les dadaïstes, par-delà les disparités qui existent entre les membres du mouvement et ses implantations géographiques. Ces parodies opèrent toutes sur des reproductions qui sont modifiées, agrémentées de rajouts peints, dessinées ou collés par les artistes. Parfois, comme chez Baargeld [fig. 11], l'œuvre source peut aussi être un élément découpé, et même débité, parmi d'autres, au grand dam de son autorité. Sa réutilisation permet de faire un pied de nez aux modèles sacralisés, de se servir de ces références comme d'un champ de bataille pour mettre en lumière le changement et l'avènement d'un nouvel art en pleine expérimentation – de la figuration à l'abstraction, de la représentation à l'appropriation, de la peinture à la photographie, de l'œuvre cubiste à sa politisation dadaïste, etc. – souhaités par les parodistes avant-gardistes. À la suite de Dada, la citation et la reprise de l'héritage culturel reste de mise chez les surréalistes, continuité d'autant plus forte entre les deux mouvements qu'ils partagent un bon nombre de leurs acteurs. Mais la fougue iconoclaste dadaïste y laisse souvent place à une forme de réinvestissement de l'œuvre source, qui est revisitée pour la parer d'étrangeté.

L'usage de la gravure *Adam et Ève* (1504) de Dürer dans l'œuvre de Max Ernst peut illustrer cette transition. En 1920, les dadaïstes du Groupe D. organisent une exposition qui se tient dans le hall du Musée des arts appliqués de Cologne avant d'être

309 Hanne Bergius, *« Dada Triumphs ! », op. cit.*, p. 147.
310 Gustav Noske est d'ailleurs mentionné dans un dessin de Grosz de 1921 : *À ta santé Noske ! La jeune révolution est morte !*
311 Marc Dachy, notes in Raoul Hausmann, *Courrier Dada, op. cit.*, p. 44.
312 « Vollendete Kunst ».

décrochée par le directeur et transférée par le groupe dans la cour d'une brasserie. L'exposition est alors interdite car une œuvre, aujourd'hui disparue[313], y est jugée pornographique. Max Ernst s'amuse d'une telle accusation lorsqu'il écrit dans ses « Notes pour une biographie » : « Une œuvre "pornographique" y était utilisée comme élément d'un collage de M.E. Il s'agissait d'une gravure d'Albrecht Dürer : *Adam et Ève*. Après l'élimination de cette gravure obscène, l'exposition fut de nouveau ouverte au public.[314] » Ironie du sort, aux côtés des œuvres volontairement scandaleuses et provocantes créées par les dadaïstes, c'est la présence du nu de Dürer qui apparaît la plus sulfureuse et moralement suspecte. Le désir de subversion de la tradition artistique dadaïste fonctionne donc parfaitement dans cette réutilisation parodique d'une gravure à l'origine fort respectable. En 1922, pour accompagner le poème *La Parole* de Paul Éluard dans le recueil surréaliste *Répétitions*, Max Ernst fait à nouveau usage de la gravure dans un collage[315] : *La Femme Oiseau* [fig. 25]. Ève y connaît le sort de ses consœurs, Vénus et Mona Lisa décapitées, mais ne gagne pas un nouveau visage et reste à l'état de femme sans tête[316], au cou orné d'un collier-laisse (il lui manque aussi un morceau de son bras droit). Mêlée à des éléments très hétéroclites découpés dans des manuels d'anatomies et d'histoire naturelle, elle se trouve ainsi déchue, détachée de son contexte biblique. Elle perd la traditionnelle feuille de vigne qui masquait son sexe, désormais investi par un oiseau qui se loge dans son entre-jambe, re-sexualisation dont nous avons vu au sujet de Manet ou de Duchamp qu'elle est l'un des traits de la parodie. Malgré leurs points communs, l'esthétique de *Femme oiseau* diffère de celle des collages de Schwitters et de Baargeld précédemment abordés : le morcellement et la fragmentation cède ici le pas à l'assimilation. Conformément à la pratique du collage chez Ernst, chaque élément est adjoint à l'autre dans un souci de continuité. La figure féminine est fondue dans un nouvel ensemble dont la cohérence est assurée par la construction en perspective et la colorisation de l'ensemble du collage à la gouache. Notons d'ailleurs que Ernst prend le soin de remanier ses collages, ici notamment en dessinant, par des hachures qui rappellent celles de la gravures de Dürer, les ombres portées des deux oiseaux ajoutés. Comme le souligne Werner Spies :

313 L'œuvre est décrite par Werner Spies, *Max Ernst, Les collages, inventaires et contradictions*, (1974) [trad. de l'allemand par Eliane Kaufholz], Paris, Gallimard, 1984, p. 64.
314 Max Ernst, « Notes pour une biographie », (1970), in Marc Dachy, *op. cit.*, p. 261.
315 Max Ernst met en place sa pratique du collage alors qu'il participe encore aux activités dadaïstes à Cologne, et ses collages sont souvent vus comme des manifestations surréalistes avant la lettre.
316 Thème cher à l'artiste, qui appelle d'ailleurs son roman collage de 1927 *La Femme 100 têtes*.

> « Le "déjà-vu" esthétique sur lequel ironise la Joconde à moustaches n'apparaît pas chez Max Ernst. Des œuvres de Blake, Flaxman, Gustave Doré, Dürer sont déformées et complétées si énergiquement que leur relation avec le tableau primitif ne peut plus être établie spontanément […].[317] »

L'intégration de cette Ève ne fait pas l'objet d'une confrontation parodique mais d'une insertion au cœur d'une nouvelle vision, où elle devient une sorte de créature érotique énigmatique[318]. Le pouvoir de négation dadaïste, qui s'empare des chefs-d'œuvre pour les démonter, au sens propre comme au figuré, semble ici céder le pas à un réinvestissement de la figure féminine, intégrée à un univers onirique auquel elle prend part[319].

Tout comme dans les parodies dadaïstes, les figures féminines de l'histoire de l'art sont les plus citées par les surréalistes[320]. S'il s'agit pour les dadaïstes de se saisir de l'idéal de beauté classique pour le bousculer voire l'anéantir, cette réutilisation surréaliste s'explique en grande partie par la magie prêtée aux femmes, par le désir de s'emparer des canons pour les transformer, et livrer ainsi une nouvelle vision de la beauté. La statuaire antique[321] provoque une forme de fascination[322], car son éloignement temporel et son ancrage mythologique[323] lui confèrent un mystère et une dimension originelle propices à l'entreprise surréaliste de réenchantement du monde. Les bustes à l'antique se multiplient ainsi dans les photographies de Man Ray[324], où ils se confondent avec les corps des modèles et font parfois l'objet d'assauts sexuels. Sa *Vénus restaurée* [fig. 45], réalisée et photographiée en 1936, puis reconstituée en 1971

317 Werner Spies, *Max Ernst, op. cit.*, p. 95.

318 De la même manière, une œuvre comme *Le Jardin de France* (1962) ne peut être véritablement considéré comme une parodie de la *Naissance de Vénus* de Cabanel ou de l'*Odalisque à l'esclave* d'Ingres, bien qu'Ernst y introduise et y intègre à sa cartographie poétique un nu qui ressemble à bien des égards à ces modèles.

319 La distance humoristique et subversive vis-à-vis des modèles convoqués semble plus ouvertement déclarée dans les peintures surréalistes de Ernst qui pastichent des thèmes religieux de l'histoire de l'art que dans ses citations d'œuvres précises. Un humour sacrilège se retrouve ainsi dans des œuvres comme *Pietà ou La révolution la nuit* (1923) ou encore *La vierge corrigeant l'enfant Jésus devant trois témoins: André Breton, Paul Eluard et le peintre* (1926).

320 Bien que ce ne soit pas toujours le cas, comme le montre l'exemple des *Intérieurs hollandais* peints par Juan Miró en 1928, où il cite des peintures de maîtres flamands du XVII^e^ siècle relativement peu connus. Il travaille d'après des cartes postales achetées pendant son voyage aux Pays-Bas et traduit les œuvres sources pour les adapter à l'univers onirique alors développé dans sa peinture.

321 Les places de la peinture métaphysique de De Chirico sont d'ailleurs peuplées de statues à l'antique.

322 Voir notamment le catalogue *D'après l'Antique,* [exposition Musée du Louvre, Paris, 16 oct. 2000-15 janv. 2001], Paris, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 2000.

323 L'intérêt des surréalistes pour la mythologie est manifeste, comme le montre notamment le texte d'Aragon « Préface à la mythologie moderne » (1924), intégré au *Paysan de Paris* (1926). À ce sujet, nous renvoyons à Didier Ottinger, *Surréalisme et mythologie moderne : les voies du labyrinthe d'Ariane à Fantômas*, Paris, Gallimard, 2002.

324 La convocation des modèles de beauté féminine livrés par l'histoire de l'art s'exprime aussi chez Man Ray par l'évocation des femmes dépeintes par Ingres, et plus particulièrement de *La Baigneuse de Valpinçon* (1808) dans la photographie aujourd'hui si célèbre, *Le Violon d'Ingres*, de 1924.

à la demande d'Arturo Schwarz pour faire l'objet de plusieurs répliques, ne manque pas d'un certain humour, comme le montre l'allusion à une restauration, ici peu conventionnelle puisqu'elle consiste en un cordage qui encercle le buste, comme pour le sauver d'un effritement. Man Ray désigne cette réplique du *Torse de la Vénus de Médicis* comme un objet caduque, relique d'un mode d'enseignement des écoles d'art où ce type de moulages en plâtre est utilisé pour la copie, modèle auquel l'artiste n'entend plus se soumettre. En guise de retournement d'autorité, le buste ne mène plus à une imitation servile, mais à une appropriation puis une re-possession symbolisée par le ligotage. Mais cette œuvre n'agit pas de la même façon que les démontages dadaïstes, et son principal effet est celui d'une restauration par la transfiguration : cet objet est sorti de sa banalité d'apprentissage académique pour être réinvesti et prendre une nouvelle beauté dérangeante et non conventionnelle, par l'allusion aux pratiques sexuelles décrites par Sade, personnalité dont on sait combien elle a fasciné les surréalistes[325].

René Magritte fait lui aussi[326] usage de ces bustes à l'antique qu'il transforme et remodèle selon ses désirs dans ses peintures et sculptures[327]. Il s'empare également de *La Vénus de Milo* elle-même, qui outre son apparition mystérieuse et sans tête dans une toile comme *La Statue volante*[328], donne lieu aux différentes répliques des *Menottes de cuivre* [fig. 28]. Lors d'une exposition au Palais des Beaux-Arts en 1933, l'artiste présente un ensemble réalisé aux alentours de 1931, appelé « L'Avenir des statues » et constitué de moulages en plâtre du masque mortuaire de Napoléon et de *La Vénus de Milo* sur lesquels il a peint. Tout en analysant la réflexion sur la peinture et la sculpture conduite à travers ces Vénus miniatures, Marie Bonnet souligne que ces objets évoquent un monde enfantin, un jeu ou un exercice sur maquette[329]. Les dimensions de ces objets – 37 cm de hauteur, par opposition au 202 cm de l'original –, leur matière – plâtre industriel au lieu du marbre original – ainsi que la manière dont elles sont peintes – pour certaines d'entre elles Magritte applique uniformément une peinture qui colore en blanc le visage, en rose chair le torse, en bleu le drapé, en noir les extrémités brisées

325 Et tout particulièrement chez Man Ray qui réalise plusieurs portraits de Sade.

326 L'utilisation de ces statuettes se fait fréquent chez les surréalistes, comme le montre aussi l'exemple de Roland Penrose, qui présente lors de l'exposition internationale du Surréalisme tenue à Londres en 1936 *Le dernier voyage du capitaine Cook*. Une réplique du buste de la Vénus de Milo, sans tête, est aussi photographié par Erwin Blumenfeld dans *L'âme du torse*, de 1934.

327 Il les stratifie, ou leur redonne un aspect vivant en les moulant sur des femmes bien réelles et en les peignant en couleur chair, par exemple dans *La Peinture,* huile sur moule en plâtre de 1945.

328 *La statue volante*, huile sur toile de 1927 (puis remaniée en 1932 ou 1933), reproduite in David Sylvester, *Magritte*, [trad. française par Jeanne Bouniort], (1989), Paris, Ed. Flammarion, 1992, p. 261.

329 Marie Bonnet, « La Beauté à l'épreuve de l'humour... », *op. cit.*, p. 97.

– contribuent en effet à cette impression. Mais malgré le ludisme lié à l'aspect artificiel et bon marché de ces petites reproductions, *La Vénus de Milo* ne fait pas l'objet d'une altération comique ou d'une régression iconoclaste. Par opposition au traitement que lui réservent les Incohérents ou Baargeld, nuls travestissement, incongruité sexuelle, mutilation ou anachronisme dans ces Vénus : la prise en considération du risque de la banalisation du chef-d'œuvre antique ne conduit pas l'artiste à lui porter un coup final, mais à la revitaliser par effet de surprise. Le titre *L'Avenir des statues* ne peut donc être uniquement lu comme un commentaire ironique sur la perte et la négation de vestiges d'un temps passé, mais aussi comme une incitation à revoir et à revisiter. Dans une lettre datée du 19 mars 1936 et destinée à André Breton, Magritte déclare au sujet de cette œuvre : « À mon sens cela redonne à la Vénus une vie inattendue.[330] » Ces Vénus sont rebaptisées *Menottes de cuivre* en 1936 par Breton à l'occasion d'une exposition d'objets surréalistes à la galerie Charles-Ratton : ce titre accentue la dimension poétique de l'objet qui offre à l'œuvre passée une nouvelle histoire, une nouvelle mythologie intrigante.

Au delà de ses recherches surréalistes, René Magritte montre un intérêt constant pour la citation d'œuvres antérieures. La parodie prend ainsi une place dans son travail[331], que ce soit dans sa série des *Perspectives* évoquée précédemment[332] ou encore dans sa recherche sur l'impressionnisme, qui le pousse à pasticher une touche visible et mouvementée pour l'appliquer sur quelques œuvres de l'histoire de la peinture. L'occasion pour l'artiste de se mêler avec humour au débat majeur du XIX^e^ siècle sur le dessin et la couleur en bariolant, en 1943, *La Source* d'Ingres de couleurs criardes et vivement contrastées dans un œuvre intitulée avec humour *Les Bons jours de Monsieur Ingres* [fig. 29]. Tout comme Magritte, plusieurs artistes jouant des rôles essentiels dans les avant-gardes historiques vont montrer un intérêt prononcé et répété pour la citation et la transformation, centrales dans leur travail au-delà des enjeux de rupture ou de réenchantement.

330 René Magritte, « Lettre à André Breton », cité in *D'après l'Antique*, *op. cit.*, p. 460.

331 René Magritte s'illustre aussi avec humour dans le genre du pastiche : en 1950 il réalise, parmi ses « Bouteilles », *Un Picasso de derrière les fagots* (reproduit dans David Sylvester, *op. cit.* p. 265), nature morte à la manière de Picasso peinte sur une bouteille. La mise en abyme est double : elle porte sur le motif (la répétition de la bouteille représentée et de la bouteille support) et sur le faire, puisque cette nature morte est peinte à la place de l'étiquette dont elle mime l'apparence, ce qui renvoie à la technique du papier collé.

332 Cf. *supra*, chap. 1, 1.2.

À l'instar de Manet, la modernité de Pablo Picasso va de pair avec la permanence d'une pratique de la reprise d'œuvres antérieures : l'artiste est tantôt perçu comme un grand iconoclaste, acteur d'un anti-classicisme absolu, comme le destructeur de l'art établi et de la bienséance artistique et tantôt comme un maître de la copie, de la variation et de la citation. Dans les premières décennies du XX^e^ siècle, il passe d'ailleurs aux yeux de bon nombre de ses contemporains du statut de cubiste révolutionnaire, producteur de jamais vu, à celui de disciple de la grande tradition française, acteur du si commenté « retour à l'ordre »[333]. Si de telles oppositions sont aujourd'hui largement nuancées pour une vision plus large du répertoire plastique, sans cesse enrichi, employé par l'artiste, reste que cet attrait pour la reprise chez cet inventeur de formes nouvelles suscite un intérêt constant et répété, et conduit parfois aux métaphores liées au cannibalisme[334]. Les modalités de la reprise mises en œuvre par Picasso ont fait l'objet d'études et d'inventaires complets, notamment autour de la grande exposition *Picasso et les Maîtres*[335] de 2008-2009. Il ne s'agit nullement ici de les refaire, mais de nous arrêter sur quelques aspects qui ressortent ou non à la parodie. En effet, Picasso apparaît résolument comme une figure incontournable dans une étude comme la nôtre, notamment parce qu'il préfigure les productions parodiques des artistes à partir des années 1960, pour qui il s'impose comme référence obligée. Comme le souligne Marie-Laure Bernadac :

> « Tout en voulant faire table rase, les artistes pop américains, les nouveaux réalistes, puis les artistes de la nouvelle figuration ne cesseront d'intégrer dans leurs œuvres des références aux œuvres de Picasso qui devient ainsi, dans les tableaux de Roy Lichtenstein, Jasper Johns, Arroyo ou Erró, l'arroseur arrosé...[336]»

Si les premières manifestations de la parodie dans son travail, comme nous l'avons vu avec le cas de l'*Olympia*, apparaissent dès 1901, elles sont aussi présentes dans les gravures de la dernière décennie de sa vie – alors que les artistes signalés par Marie-Laure Bernadac ont déjà mis en place leurs procédés citationnels – ce qui semble témoigner de leur permanence dans l'art du XX^e^ siècle.

L'adoption à partir de 1915 d'un trait classique, souvent qualifié

333 Cf. Kenneth Silver, *Vers le retour à l'ordre, L'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale, 1914-1925*, 1989, [trad. de l'anglais par Dennis Collins], Paris, Flammarion, 1991.

334 Marie-Laure Bernadac, « Picasso cannibale. Déconstruction-Reconstruction des maîtres », in *Picasso et les maîtres*, [exposition Galeries Nationales du Grand Palais, Musée du Louvre et Musée d'Orsay, Paris, 8 oct. 2008-2 févr. 2009 ; The National Gallery, Londres, 25 févr.-7 juin 2009], Paris, Ed. Réunion des musées nationaux, 2008, p.36-51.

335 *Picasso et les maîtres*, *op. cit.*

336 Marie-Laure Bernadac, *ibid*., p. 50.

d' « ingresque », dans quelques portraits ressemble pour certains à une adhésion[337] et donc à un renoncement aux écarts commis au début du siècle par ses réalisations avant-gardistes. Cette thèse de l'adhésion se poursuit dans les années 1920 à travers le thème du retour à l'ordre, thème entretenu quand bien même Picasso expérimente simultanément ses recherches cubistes. Or cet attrait pour Ingres ne survient pas précipitamment chez Picasso, par souci chauvin de renouer avec l'harmonie de l'art français dans un contexte de conflit international ou par la volonté de trouver de nobles origines au cubisme, l'écartant ainsi de toute suspicion de germanisme. Au Salon d'automne de 1905, alors que les fauves provoquent le scandale, on sait que l'attention de Picasso se porte principalement sur la rétrospective d'Ingres qui est organisée pour l'occasion, et en particulier sur le *Bain Turc*, toile jusqu'alors méconnue du public. En 1906, il peint *Le Harem* [fig. 41], que Philippe Dagen décrit comme une « parodie scabreuse du *Bain turc* »[338]. Picasso dénude de son faste et de son orientalisme attractif la scène peinte par le maître du XIX^e^ siècle et en explicite le contenu sexuel. Le personnage assis à l'arrière est identifié par Dagen comme une « mère maquerelle »[339] ; une figure masculine y est introduite, qui tient dans sa main le bec, pour le moins phallique, d'un porrón qui contient du vin ; des restes de nourriture sont présents devant lui, dans lesquels se lit une allusion à la consommation sexuelle[340] – cette assiette contient une saucisse et quelques morceaux assez explicites. La scène est ici désignée pour ce qu'elle est, une scène de bordel[341].

En 1918, *Les Baigneuses* [fig. 42] évoquent à nouveau le *Bain Turc* mais aussi, comme le souligne Kenneth Silver[342], les *Jeunes filles au bord de mer* de Puvis de Chavannes, autre référence des valeurs de l'art français alors invoquées. La version qu'en donne Picasso n'est pas dénuée d'humour : il exagère certaines déformations anatomiques propres à Ingres et actualise les baigneuses, qu'il place sur une plage de Biarritz et qu'il vêt de maillots de bain à la mode. Les reprises de Millet[343] ou de Manet[344] réalisées en 1919 accentuent quant à elles les rapports sexuels suggérés par les

337 Comme nous le verrons avec Picabia. Pour Kenneth Silver, il s'agit au contraire de « parodies d'Ingres méticuleusement dessinées », *Vers le retour à l'ordre, op. cit.*, 1991, p. 59.
338 Philippe Dagen, *Picasso*, (2008), Paris, Ed. Hazan, 2011, p. 70. L'auteur compare aussi la toile à l'*Âge d'or* de Derain et au *Bonheur de Vivre* de Matisse.
339 *Ibid.*, p. 70.
340 *Ibid.*, note 27, p. 366.
341 Thème cher à Picasso et pour le traitement duquel il se réfère plus d'une fois à Ingres : on peut penser notamment aux poses de certaines des femmes représentées dans *Les Demoiselles d'Avignon.*
342 Kenneth Silver, *Vers le retour à l'ordre, op. cit.*, p. 213-214.
343 Pablo Picasso, *Paysans endormis*, 1919.
344 Pablo Picasso, *Les Amoureux*, 1919.

originaux. L'hommage éminemment respectueux que l'on pourrait attendre de la part d'un prochain acteur du « retour à l'ordre » n'est donc pas au rendez-vous[345]. Si l'observation des maîtres de la peinture française se fait attentive, elle se dote d'une liberté de ton et de formes qui autorise une certaine malice. Comme le souligne Philippe Dagen : « [Picasso] s'approprie, il assimile, il métamorphose : le rapport demeure distancié, critique, parodique à l'occasion.[346]»

L'emploi de citations dans l'œuvre de Picasso est considérable dans les vingt dernières années de sa vie, où l'artiste puise de manière récurrente dans l'histoire de l'art et utilise la « peinture comme modèle »[347], pour reprendre l'expression de Marie-Laure Bernadac. Cette réflexivité – et cette auto-réflexivité, puisque Picasso revisite ses propres styles – prend diverses formes : elle se fait d'emprunts plus ou moins directs au grands artistes de la peinture[348] – mais aussi à ses contemporains, comme Braque et surtout Matisse – et passe par l'exploration de thèmes comme l'artiste et son modèle. Cette période est celle des grands cycles qui portent sur trois œuvres : *Les Femmes d'Alger* de Delacroix, en 1954-1955 ; *Les Ménines* de Vélasquez en 1957 ; *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet de 1959 à 1962. Si l'intégration des œuvres préexistantes n'est, rappelons-le, pas un fait nouveau, l'entreprise prend chez Picasso une envergure remarquable. Elle a souvent été expliquée, par sa place tardive dans l'œuvre de Picasso, comme un défi ultime, une libération[349], mais aussi comme une réaction à l'abstraction de la nouvelle scène artistique[350]. Le terme de parodie n'est que rarement employé au sujet de ces très nombreuses études et toiles – et œuvres en trois dimensions pour ce qui est du *Déjeuner sur l'herbe*. Picasso introduit pourtant un humour manifeste dans certaines œuvres[351], comme dans *Les Ménines d'après Vélasquez, Le Piano* [fig. 43][352].

345 Pour Kenneth Silver, il en est de même pour *Le Repas des paysans (d'après le Nain)* de 1917-1918 qui « subvertit la forme et le contenu du maître français », *op. cit.*, p. 212.

346 Philippe Dagen, *Picasso, op. cit.*, p. 197.

347 Voir Marie-Laure Bernadac, « Picasso, 1953-1973 : La peinture comme modèle », in *Le Dernier Picasso*, [exposition Centre Georges Pompidou, Paris, 17 févr.-16 mai 1988], Paris, Ed. du Centre Pompidou, 1988, p. 17-52.

348 On y trouve des références et citations de Delacroix, Vélasquez, Manet, Poussin, David, Courbet, El Greco, Goya... pour un inventaire de ces emprunts, nous renvoyons aux deux catalogues précédemment cités, *Le Dernier Picasso*, et *Picasso et les Maîtres*.

349 Cf. Marie-Laure Bernadac : « Tout se passe comme si ces "meurtres des Pères" successifs, l'avaient enfin libéré du passé, et lui avait permis de s'abandonner totalement, instinctivement à la force de la peinture. », *Picasso et les Maîtres, op. cit.*, 2008, p. 37.

350 Cf. Marie-Laure Bernadac, *ibid.*, 1988, p. 23, et Philippe Dagen, *Picasso*, *op. cit.*, p. 345-346.

351 Dominique Château note notamment une « accentuation ironique » au sujet des « métamorphoses du chien » dans les *Ménines*, in *L'héritage de l'art, op. cit.*, p. 355.

352 Cette œuvre est mentionnée par Roland Penrose, qui n'hésite pas à parler du cycle des *Ménines* comme d'une « parodie cruelle », in *Picasso*, (1958), [trad. de l'anglais pas Jacques Chavy et Paul Peyrelevade], Paris, Flammarion, 1996, p. 498. Elle l'est aussi par Marie-Laure Bernadac, *Le*

Le petit page de la toile originale y est isolé, et la position levée de ses mains prend un sens ludique puisqu'il joue à présent du piano. Picasso s'amuse, et nous amuse par la même occasion, d'un tel déplacement parodique. Cependant, si certaines de ses œuvres pourraient se rattacher à la parodie, il semble difficile d'en faire de même pour chaque cycle dans son ensemble, et pour l'ensemble formé par les trois cycles. L'humour et l'amusement n'y sont qu'une possibilité, assez sporadique et pas toujours exploitée par l'artiste, au cœur d'un processus d'investigation, de décomposition et recomposition[353] des plans, des formes, des figures. Le terme de *variation*[354] est ainsi souvent, et à juste titre, préféré, puisqu'il permet, à travers la métaphore musicale, de décrire ces exercices répétés, où l'étude et la toile isolées ne doivent être comprises qu'au travers de l'ensemble auxquels elles appartiennent, ensemble qui encore une fois ne peut être perçu comme uniformément et essentiellement parodique dans son fonctionnement. Cela étant dit, il ne semble pas surprenant que ces variations, et principalement les *Ménines*, ouvrent par leur liberté d'exploration à de nombreuses parodies, notamment dans les années 1970 chez Equipo Crónica, comme nous le verrons par la suite.

Le plaisir de parodier Ingres par une érotisation explicite, tel qu'il s'exprimait déjà en 1905, réapparaît en 1968 dans des gravures qui se forment à partir de l'histoire de *Raphaël et la Fornarina* [cat. 179, 180] et appartiennent à la série dite des *347*[355] – intérêt pour le peintre du XIX^e^ siècle ravivé par la rétrospective qui se tient au Grand Palais en 1967[356]. Tout comme il le faisait en 1901 lorsqu'il parodiait *Olympia* [fig. 40], Picasso choisit une œuvre qui cite elle aussi une œuvre antérieure, à savoir la *Fornarina*, s'inscrivant ainsi dans une généalogie de la reprise. La continuité avec la peinture originale se situe aussi du point de vue d'une production sérielle, puisque Ingres a peint plusieurs versions sur le thème de Raphaël et la Fornarina, dans les

*Dernier Picasso*, *op. cit.*, 1988, p. 28, comme manifestation d' « humour » et d' « ironie ».

353 Marie-Laure Bernadac parle d'un « travail de laboratoire, d'autopsie », *Le Dernier Picasso*, *op. cit.*, p. 28.

354 Ce terme semble en effet faire consensus, comme on peut le voir entre autres chez Gabriel Bauret, « Variations sur le thème des *Ménines*, À propos des "Ménines de Vélasquez par Picasso" », *Cahiers du XXe siècle,* n° 6, 1976, p. 155-175 ; chez Susan Grace Galassi, *Picasso's Variations on the Masters*, New York, Ed. Harry N. Abrams, 1996 ou encore chez Marie-Laure Bernadac, *Picasso et les Maîtres, op. cit.*, 2008, p. 37 et *passim*.

355 *Picasso, 347 Gravures,* [exposition Galerie Louise Leiris, Paris, 18 déc. 1968-1er févr. 1969], Paris, Galerie Louise Leiris, 1968. Rappelons que *Raphaël et la Fornarina* n'est pas la seule toile que cite Picasso dans les *347* ; il s'intéresse aussi au *Bain Turc* d'Ingres ou encore aux diverses scènes de bordel représentées par Degas.

356 Intérêt sans doute partagé par Marcel Duchamp qui réalise ses *Morceaux choisis* d'après Ingres en 1968 [cat. 60, 70]. Philippe Dagen examine d'ailleurs le lien entre les séries gravées de Duchamp et de Picasso in : « Étant donné Picasso : notes sur une convergence aveugle », in *Marcel Duchamp et l'érotisme*, *op. cit.*, p. 189-196.

années 1810 puis dans les années 1840. Les gravures de Picasso consacrées à cet épisode de la vie de Raphaël content de manière théâtrale l'accouplement du peintre et de son modèle, surpris par un intrus. Ce voyeur, dont on trouve en partie l'origine dans Gianciotto surprenant Paolo et Francesca dans une toile de 1819, prend parfois le visage de Michel-Ange (conformément à la version peinte par Ingres en 1846) mais le plus souvent celui du Pape. Lequel glisse sa tête à travers un rideau entrouvert, ou est assis aux côtés de son peintre favori et de sa maîtresse. Il est représenté d'une manière carnavalesque et grossière : assis, les fesses à l'air, sur son « trône » [cat. 180], il sourit ou tire la langue... L'érotisme suggéré par l'attitude des deux amants chez Ingres est transformé en un rapport sexuel ouvertement décrit : le couple est littéralement à l'action, pendant le coït ou dans le temps qui le précède ou le suit[357] [cat. 179, 180]. La manière dont Picasso représente les sexes – de l'homme comme de la femme – est volontairement exubérante, par opposition à la retenue des œuvres d'Ingres et, avant lui, au désir contenu de Raphaël représentant sa maîtresse la poitrine dénudée. Tout en employant pour ses gravures une ligne claire qui renvoie à une tradition classique du dessin, Picasso s'amuse à produire une obscénité qui emprunte certains codes à la pornographie et à la caricature, se moquant ainsi de la si respectable pureté raphaëlienne et ingresque. C'est donc en 1968 que la citation prend chez Picasso la forme la plus ostensiblement parodique, l'artiste en profitant pour lier le plaisir du rire au traitement de ses thèmes de prédilection, couple s'étreignant, artiste et modèle. Si la parodie ne saurait résumer la relation complexe de Picasso à l'histoire de la peinture, elle n'y est pas pour autant absente, et contribue à cette liberté d'appropriation et de réinvention mise en œuvre par l'artiste.

En 1917, les portraits ingresques de Picasso précédemment évoqués se voient pastichés par un autre artiste : Francis Picabia. Réagissant à la publication dans *L'Élan* en 1916 des deux portraits de Max Jacob et d'Ambroise Vollard, Picabia réalise pour le premier numéro de sa revue *391* un *Portrait de Max Goth* [fig. 36] accompagné d'un texte intitulé « Picasso repenti »[358]. Ce texte, écrit sur un ton ironique qui rappelle celui des Salons caricaturaux, dresse le portrait d'un Picasso qui a « décidé de retourner à l'école des Beaux-Arts », renouant avec une éducation à la française pour tourner le dos

357 Les gravures peuvent être rapprochées d'un dessin réalisé par André Masson en 1932. Dans ce dessin qui parodie Ingres, une toile disposée au premier plan sert de révélateur d'érotisme : elle sous présente ce qui se trame sous les vêtements dépeints par Ingres, à savoir un coït explicite.

358 *391*, n° 1, Barcelone, 25 janvier 1917, p. 4. Reproduit dans *391, Revue publiée de 1917 à 1924*, *op. cit.*, tome I, p. 20.

au cubisme, mouvement aux « origines germaniques ». Dans le *Portrait de Max Goth*, le portraituré est représenté selon la tradition ingresque, assis sur son fauteuil, face à une bibliothèque, attribut de l'homme de lettres et des arts. Picabia y pastiche le trait ingresque emprunté par Picasso, qui simplifie certaines parties pour en traiter d'autres dans le détail – généralement les mains et le visage[359]. Il se moque du rendu réaliste employé pour le visage en y collant une photographie (comme le signale dans le texte la mention d'un « kodak »). L'introduction de cette photographie rehaussée de quelques traits a pour fonction de souligner la désuétude[360] du type de dessins auxquels s'adonne Picasso, exécutés après les expérimentations cubistes. Cette œuvre peut apparaître comme une parodie du *Portrait de Max Jacob*, étant donné la proximité visuelle des deux œuvres et la substitution amusante d'un Max par un autre, Max Goth étant le surnom de Maximilien Gauthier qui collabore à *391*. Le choix de Max Goth apparaît d'autant plus comme un clin d'oeil à Max Jacob que le visage photographié n'est pas celui de Gauthier, mais celui de Picabia lui-même. En 1920, dans le n° 14 de *391*, Picabia se réfère à nouveau à Ingres, en publiant la copie d'une lettre écrite de la main du peintre, à présent signée « Francis Ingres »[361]. Il s'attaque ainsi aux valeurs d'authenticité et d'originalité[362], bafouées par cette appropriation ouvertement falsificatrice du nom et de la signature[363].

Dans ce même numéro paraît une annonce pour une exposition que Picabia donne alors à la galerie La Cible à Paris, où sont exposées quelques *Espagnoles* [fig. 35, 37]. Dans ses travaux, Arnaud Pierre[364] s'est penché sur le traitement de ce thème, récurrent chez l'artiste. Il y établit avec précision la manière dont la quasi totalité

359 Rosalind Krauss note les possibles prise en compte et influence de cette parodie de Picabia sur la manière ingresque de Picasso dans Rosalind Krauss, « Picasso/Pastiche », [trad. Française Georges Collins et Dolorès D.Lyotard], *Rue Descartes*, Paris, Presses Universitaires de France, n°15, janvier 1997, p. 119-135.

360 Thème que l'on retrouve aussi traité par l'artiste dans une œuvre comme *La Veuve Joyeuse*, de 1921.

361 « Copie d'un autographe d'Ingres », *391*, n° 14, Paris, novembre 1920, p.1. Reproduit dans *391, Revue publiée de 1917 à 1924*, *op. cit.*, tome I, p. 89.

362 Une œuvre comme *Portrait de Cézanne, portrait de Rembrandt, portrait de Renoir, natures mortes* de 1920 participe aussi de cet esprit de dérision et de destruction. Picabia relie les noms des trois peintres à une même image, celle du singe, si souvent employée pour dénoncer l'imitation artistique reléguée au rang de « singerie ». La comparaison est d'autant plus violente qu'il s'agit d'un singe en peluche, et que l'inscription « natures mortes » ne semblent pas renvoyer uniquement au genre, mais aussi aux artistes eux-mêmes.

363 Sur ce rapport au faux chez Picabia, nous renvoyons à Arnaud Pierre, « Dada II : éloge du faux », *Francis Picabia, La peinture sans aura*, Paris, Gallimard, 2002, p.163-196.

364 *Ibidem* ainsi que Arnaud Pierre, « Picabia contre le retour à l'ordre », in *Francis Picabia : les nus et la méthode*, [exposition, Musée de Grenoble, Grenoble, 17 oct.1997-3 janv. 1998], Paris, Réunion des Musées nationaux, 1998, p. 8-19 ; ; « Dalmau, Dada, 1922 », in *Francis Picabia, singulier idéal*, [exposition Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, 16 nov. 2002-16 mars 2003], Paris, Paris musées diff. Actes Sud, 2003, p. 244-245.

des *Espagnoles* sont en fait des parodies de portraits peints par Ingres, principalement de *Madame Aymon*, dite *La Belle Zélie*[365]. Arnaud Pierre décrit le maquillage réalisé par Picabia comme un « hispanisme de pacotille »[366] ; l'artiste ajoute en effet aux femmes portraiturées des boucles, mantilles, châles, castagnettes et autres accessoires. En plus d'éléments clairement humoristiques, comme la cigarette plantée dans la bouche de l'une [fig. 37], Picabia s'amuse à accentuer les déformations ingresques, comme l'arrondi du cou ou le strabisme, désormais très prononcé [fig. 35], de la *Belle Zélie*.

Pas plus que les *Espagnoles*, les deux grands tableaux figuratifs *La Feuille de vigne* [fig. 39] et *La Nuit Espagnole* [fig. 38] présentés au Salon d'automne de 1922 ne contribuent au retour à l'ordre, malgré des apparences visiblement trompeuses. Maria Lluïsa Borrás parle en effet d'une « provocation et [d'une] parodie qu'à l'époque nul ne sut discerner »[367] et Didier Ottinger, d'un « faux néoclassicisme » ironique[368]. Dans *La Feuille de vigne*, l'inscription « dessin français » est très moqueuse : si la silhouette masculine est empruntée à la toile *Oedipe et le sphinx* d'Ingres, elle l'est sur un mode parodique, comme le montre la transformation du visage de profil en un masque de la commedia dell'arte. Le prétendu savoir-faire français est subverti par l'emploi du ripolin et par cette silhouette noire qui, sous couvert de se conformer à la pureté de la ligne dessinée, évoque l'esthétique des affiches[369]. La feuille de vigne, forme simple qui paraît comme un motif disproportionné collé sans souci de perspective, ridiculise quant à elle la tradition du nu et sa pudibonderie hypocrite. Les silhouettes de *La Nuit espagnole* ne connaissent pas un sort plus heureux. Là encore, Picabia introduit une « iconographie grivoise »[370], pour reprendre l'expression de Didier Ottinger : la relation sexuelle entre l'homme et la femme est évoquée par la présence de deux cibles sur le corps féminin, l'une sur sa poitrine, l'autre sur son sexe. Ces cibles, accompagnées de petits points qui représentent des impacts de balles, suggèrent aussi une grande violence à l'encontre de la figure qui incarne le nu féminin classique : « Ingres, c'est la cible »[371]. Si Arnaud Pierre mentionne ce que cette figure doit à la *Source* et à une étude

365 Comme l'a montré Arnaud Pierre, Picabia reprend aussi le *Portrait de Mme Devauçay*, *Mademoiselle Rivière*, *La Baigneuse à mi-corps* ou encore *La Source*.
366 Arnaud Pierre, *Francis Picabia : les nus et la méthode, op. cit.*, 1998, p. 10.
367 Maria Lluïsa, Borrás, *Picabia*, [trad. française Robert Marrast], Paris, Ed. Albin Michel, 1985, p. 235.
368 Didier Ottinger, « *Dresseur d'animaux* (1923) de Francis Picabia », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne,* Paris, Ed. du Centre Pompidou, n° 72, été 2000, p. 85.
369 Au sujet de cet usage du ripolin dans la peinture de Picabia dans *La Feuille de vigne*, *La Nuit espagnole* et *Le Dresseur d'animaux*, voir notamment *Ibid,* p. 85 et *passim.*
370 *Ibidem.*
371 *Ibid.*, p. 181.

d'Angélique[372], il s'agit en fait d'une citation plus précise, et non d'une simple allusion : Picabia a en effet copié, et inversé horizontalement, un dessin réalisé par Ingres pour Stratonice[373]. Nous avons de plus identifié une nouvelle source : l'homme est lui aussi issu d'un dessin d'Ingres[374]. Son corps est exposé aux balles, et le nu masculin étudié par Ingres transformé en un danseur typiquement espagnol, par ses attributs folkloriques et par l'inscription « Sang Andalou »[375]. Au moment où Ingres apparaît comme une référence indispensable à la recherche d'une haute et noble tradition française[376], Picabia prend le contre-pied de ses contemporains en s'y attaquant, en le confrontant à une identité espagnole de carte postale. Et c'est précisément aux dessins d'Ingres, tant vantés, que Picabia s'en prend le plus souvent ; dans la *Nuit Espagnole*, mais aussi dans ses aquarelles et tableaux exposés à Delmau[377] la même année. Le rapport de Picabia à Ingres est ambigu à plus d'un titre, puisque malgré son ton éminemment parodique, Picabia masque ces emprunts, camouflant ainsi ce qui pourrait apparaître comme une attaque caractérisée. Il montre en outre vis-à-vis des dessins du maître une connaissance pointue, presque obsessionnelle. Si son travail de sape s'appuie sur une distanciation critique de l'art que représente Ingres, il l'intègre et même l'ingère. Picabia joue d'ailleurs de cette confusion d'identité, en hispanisant ces dessins français, en collant son visage en 1917 sur un dessin parodiant Picasso pastichant Ingres ou en reproduisant un autographe signé « Francis Ingres ».

Ainsi, si la production de Picabia telle qu'elle était exposée à Delmau avait de quoi surprendre ses contemporains, soit pour en vanter la diversité, soit pour en accuser le manque d'unité[378], l'identification des emprunts ingresques en révèle la cohérence.

372 Arnaud Pierre, *Francis Picabia, La peinture sans aura, op. cit*, p. 170.

373 Dessin signalé comme source par Didier Salmon et Jean-Pierre Cuzin dans *Ingres, regards croisés,* Paris, Réunion des Musées nationaux, 2006, p. 164.

374 Il s'agit d'un dessin préparatoire au *Martyre de Saint Symphorien* (1834), cf. Georges Vigne, *Dessins d'Ingres : catalogue raisonné des dessins du Musée de Montauban*, Paris, Gallimard ; Réunion des musées nationaux, 1995, fig. 570.

375 « Sangre Andaluza ».

376 Sur ce sujet, voir notamment Kenneth Silver, *Vers le retour à l'ordre*, *op. cit.*

377 *Francis Picabia, Galerie Delmau, 1922*, [exposition Galerie d'art graphique, Centre Georges Pompidou, Paris, 7 mai-1er juil. 1996], Paris, Ed. du Centre Georges Pompidou, 1996. Notre étude nous a amené à identifier précisément les figures employées dans des aquarelles telle *Chariot* ou des toiles telle *Optophone II*, comme il en sera fait état dans un article à paraître. Une aquarelle de 1922 entretient notamment un rapport parodique à Ingres : les figures dessinées, qui reprennent précisément des études dessinées par Ingres, sont mêlées à des courbes noires ornementales. Conformément aux titres choisis par Picabia qui renvoient à des objets, la composition est ironiquement nommée *Borderie*, ramenant ainsi la dextérité et la maîtrise du trait d'Ingres au travail manuel hiérarchiquement inférieur, considéré comme purement décoratif.

378 Le catalogue *Francis Picabia, Galerie Delmau, 1922*, *op. cit.* fait état de cette impression d'éclatement et de diversité.

Comme l'a montré Arnaud Pierre, si les *Espagnoles* ont pu être interprétées comme un écart traditionaliste et figuratif face aux recherches mécaniques tenues dans le même temps, elles participent, une fois leurs sources révélées, à la même aspiration dadaïste. L'entreprise de dérision de l'art menée par Picabia passe, en effet, de manière permanente par la copie et la transformation d'images préexistantes, que ce soit dans les *Espagnoles*, dans les aquarelles et toiles conciliant des figures d'Ingres et des formes abstraites et dans les dessins mécaniques[379] : « Il copiera [l'art du passé] sans vergogne, de même qu'il avait copié l'épure d'un ingénieur.[380]» Dans son travail d'appropriation[381] qui se poursuit jusque dans les années 1940, et donc bien après la période dadaïste, Picabia mêle les ressources artistiques aux ressources populaires : il agit avec le même appétit à l'égard des cartes postales servant de modèles pour les couples peints au ripolin en 1925, des toiles de maîtres citées dans la série des *Monstres* de 1925-1927 et des *Transparences* de 1928-1930 ou encore des photographies de magazines pour ses tableaux de 1938-1945[382]. À la différence des *Transparences*[383], les *Monstres* apparaissent comme des parodies manifestes : les grandes figures puisées dans le répertoire de l'iconographie offerte par l'histoire de l'art[384] voient leurs mains transformées en pieds, sont métamorphosées en créatures aux yeux multiples, aux contours ondulants et étranges et aux nez pointus... Que les recyclages se fassent ou non parodiques dans l'œuvre de Picabia, leur utilisation constante préfigure avec une grande lucidité les procédés employés par les artistes du Pop Art[385].

379 Comme pour souligner une continuité par-delà ses retournements de vestes apparents, Picabia peint *La Feuille de Vigne* par dessus *Les Yeux chauds*, œuvre qui avait fait scandale un an auparavant lorsqu'un journaliste avait découvert qu'elle recopiait le dessin d'un régulateur de vitesse trouvé dans une revue. Arnaud Pierre a mené un travail considérable d'identification des sources des dessins et peintures mécaniques dans la revue *Science et vie*, dans « Sources inédites pour l' œuvre machiniste de Francis Picabia, 1918-1922 », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1992, et dans « Le dernier style machiniste de Francis Picabia, nouvelles sources », *Francis Picabia, galerie Delmau, op. cit.*, p. 35-42. Les locutions latines qui les accompagnent parfois ont elles aussi une origine antérieure, les pages roses du Larousse. Voir notamment Maria Lluïsa Borrás, *Picabia*, *op. cit*., note 5, p. 159.

380 Maria Lluïsa Borrás, *Picabia*, *op. cit.*, p. 352.

381 Suzanne Pagé note combien les « incessants et mortels recyclages » de Picabia se portent aussi sur son propre travail, puisqu'il n'hésite pas à repasser par dessus ses toiles ou à citer un même motif à plusieurs reprises, in Suzanne Pagé, « Préface », in *Francis Picabia, singulier idéal*, *op. cit.*, p. 12.

382 À ce sujet, voir Sarah Cochran, « La parade amoureuse : Picabia, la guerre et a culture populaire », in *Francis Picabia : les nus et la méthode*, *op. cit.*, p. 20-24.

383 Pour une analyse de ces *Transparences*, dont les emprunts ne sont pas parodiques, nous renvoyons à Arnaud Pierre, « Une tentative de réenchantement : les *Transparences* », *Francis Picabia, La peinture sans aura*, *op. cit.*, p. 217-245.

384 Dans l'ouvrage de Maria Lluïsa Borrás, les *Monstres* sont reproduits au côté de leurs sources : Maria Lluïsa Borrás, *Picabia*, *op. cit.*, p. 321-333.

385 En 1921, en exposant *Les Yeux chauds* au Salon d'automne, Picabia fait scandale. Un journaliste révèle dans *Le Matin* du 9 novembre ce qui ressemble à ses yeux à une supercherie : le tableau est en fait une simple « copie » d'un schéma de régulateur de vitesse trouvé dans une revue scientifique.

Tout comme Picasso et Picabia, Dalí apparaît comme une référence pour les artistes depuis les années 1960[386]. Or l'art de Dalí se nourrit sans cesse des œuvres qui l'ont précédé, des peintures assimilant le style de Picasso dans les années 1920 aux relectures de Goya ou de Vélasquez dans les années 1970-1980, en passant par ses interprétations selon la « méthode paranoïaque-critique » de toiles de Millet et de Vermeer. Ce rapport à l'art du passé participe en grande partie à l'un des paradoxes de Dalí, mis en avant dans la catalogue de l'exposition monographique consacrée à l'artiste au Centre Pompidou en 2012 : Alain Seban y parle de Dalí comme « moderne et antimoderne »[387] et Manuel J. Borja-Vilel souligne qu' « il peut être perçu simultanément aussi bien comme l'un des artisans de la modernité que l'un de ses plus actifs agents de destruction »[388]. C'est là toute l'ambiguïté recherchée par celui qui se fait tantôt réactionnaire, vantant à l'occasion la peinture pompier, tantôt parodiste amusé et sacrilège. Nous allons nous arrêter brièvement sur la place de la parodie dans la période allant des années 1930 à la fin des années 1950.

En tant que participant actif du mouvement surréaliste, Dalí conçoit certaines œuvres ayant trait à la mythologie antique dans un esprit proche des revisitations observées précédemment. Sa *Vénus aux tiroirs* de 1936 [fig. 15] participe, en tant qu'objet surréaliste, à l'« offensive anti-sculpturale »[389] de 1935-1936 décrite par José Pierre. Celui-ci parle de « traitements sadiques » imposés aux sculptures par les surréalistes, Dalí compris puisqu'il « introduit cinq tiroirs[390] dans le corps de *La Vénus de Milo* »[391]. Montse Aguer décrit quant à lui la manière dont ces tiroirs « maltraitent la

L'artiste perd ainsi toute crédibilité pour être relégué au rang de copieur. On imagine qu'une telle accusation aurait aussi pu lui être adressée au sujet d'Ingres, si ses emprunts avaient été identifiés. En 1963, Roy Lichtenstein fait face à une accusation similaire : son *Portrait de Madame Cézanne* de 1962 peint au magna sur toile est la copie précise d'un schéma dessiné par Erle Loran pour un ouvrage de 1943. Une telle copie non déclarée provoque la colère de Loran, qui parle au sujet de Lichtenstein d'un « Copy Cat ». Voir Erle Loran, « Pop Artists or Copy Cats ? », *Artnews*, vol. 62, n° 5, sept. 1963, p. 48-49 et 61. Les démarches de Picabia et de Lichtenstein sont proches parce qu'elles mettent en doute la valeur de l'originalité, mais aussi la séparation entre les œuvres d'art et les images qui ne sont pas considérées comme des productions artistiques à proprement parler, thèmes dont nous verrons qu'ils sont centraux dans le Pop art.

386 On pourra à ce propos se reporter notamment à l'ouvrage de Catherine Grenier, *Salvador Dalí, L'invention de soi*, et plus particulièrement au chapitre intitulé « Dalí contemporain ». Catherine Grenier, « Dalí contemporain », in *Salvador Dalí, L'invention de soi*, Paris, Flammarion, 2011, p. 237-273.

387 Alain Seban, « Avant-propos », in *Dalí,* [exposition Centre Pompidou, Paris, du 21 nov. 2012-25 mars 2013 ; Museo nacional centro de arte Reina Sofía, Madrid, 23 avr.-2 sept. 2013], Paris, Centre Pompidou ; Madrid, Museo nacional centro de arte Reina Sofía, 2013, p. 10.

388 Manuel J. Borja-Vilel, « Préface », in *Dalí*, *op. cit.*, 2013, p. 14.

389 José Pierre, *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987, p. 173.

390 La Vénus est en fait percée de six tiroirs, un sur son genoux gauche, un au niveau de son nombril, un sous la poitrine, un sur chaque sein et un sur le front.

391 José Pierre, *op. cit.*, 1987, p.173.

statue grecque »[392]. Ainsi décrite, la démarche de l'artiste s'apparente à une forme de violence faite au corps féminin et au corps du chef-d'œuvre, qui est dupliqué pour être transpercé et dénaturé. Les pompons en fourrure en guise de boutons de tiroirs, touches duveteuses sur le corps lisse en plâtre, apportent une forme d'érotisme incongru, qui n'est pas sans rappeler la pilosité[393] de la *Vénus demi-lot* incohérente [fig. 5], ainsi que celle d'*L.H.O.O.Q.* [fig. 23][394]. À la dimension humoristique, voire sacrilège, de cette Vénus s'ajoute une exploration sexuelle, poétique et psychanalytique à laquelle Dalí soumet la pureté antique impénétrable, sculptée d'une seule pièce. Les tiroirs sont un motif récurrent rattaché dans le vocabulaire dalinien aux voies de l'inconscient[395] : « Les tiroirs permettent de voir l'intérieur du corps de la Vénus de Milo et d'atteindre son âme.[396]» En 1939, l'artiste s'en prend à nouveau au thème de Vénus[397] dans son *Rêve de Vénus* [fig. 16], pavillon réalisé pour la partie foraine de la Foire internationale de New York qui mêle les préoccupations surréalistes – ici le rêve comme terrain d'exploration artistique inédit – au monde du loisir et du divertissement[398]. Tandis que diverses installations[399] occupent l'intérieur du bâtiment, la façade est dotée de deux grandes figures de chefs-d'œuvre de la peinture renaissante[400], reproduites parmi les

392 Montse Aguer, in « Catalogue », *Dalí*, *op. cit.*, 2013, p.188.

393 L'étrangeté conférée par ces poignées à cet objet ainsi que la sensation liée à son utilisation potentielle peuvent aussi faire penser à la tasse accompagnée de son assiette et d'une cuiller recouvertes toutes trois de fourrures par Meret Oppenheim la même année [Meret Oppenheim, *Objet – Déjeuner en fourrure*, 1936]. Montse Aguer note quant à lui la probabilité d'une référence au roman de 1870, *La Vénus à la fourrure* de Leopold von Sacher-Masoch ; in « Catalogue », *op. cit.*, p. 188.

394 Marcel Duchamp participe d'ailleurs à la conception de la *Vénus aux tiroirs.*

395 Renvoyant à Sigmund Freud, Dalí déclare que « le corps humain […] est aujourd'hui plein de tiroirs secrets que seule la psychanalyse est capable d'ouvrir » ; Salvador Dalí cité par Jean-Hubert Martin, « Catalogue », *Dalí*, *op. cit.*, 2013, p. 192.

396 Salavador Dalí, « Playboy interview : Salvador Dalí, a Candid Conversation with the Flamboyantly Eccentric Grand Vizier of Surrealism. », *Playboy,* juillet 1964, cité par Montse Aguer in « Catalogue », *op. cit.*, p. 188.

397 *La Vénus de Milo* refait quant à elle son apparition dans l'œuvre de Dalí à de nombreuses reprises, notamment en 1962-1970 dans la peinture *Le Torero hallucinogène.* Au sujet des reprises de *La Vénus de Milo* chez Dalí, voir *D'après l'antique,* [exposition musée du Louvre, Paris, 16 oct. 2000-15 janv. 2001], Paris, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 2000, p. 462-467.

398 En 1938, le galeriste Jules Lévy, qui propose le projet d'un pavillon réalisé par Dalí, s'exprime en ces termes : « Il est donc possible de de construire une "Maison surréaliste" qui soit à la fois un amusement humoristique et une véritable expérience surréaliste. » : Jules Lévy, cité par Montse Aguer, « Le "Rêve de Vénus" de Salvador Dalí : une architecture de l'inconscient », *Dreamlands, des parcs d'attraction aux cités du futur*, [Exposition Centre Pompidou, Paris, 5 mai-9 août 2010], Paris, Ed. du Centre Georges Pompidou, 2010, p. 90.

399 Des peintures, des mises en scène de mannequins aux poses érotiques et des spectacles aquatiques. Pour une description détaillée du pavillon, voir notamment : *La vie publique de Salvador Dalí*, [Exposition, Centre Georges Pompidou, Paris, 18 déc. 1979-19 avr. 1980], Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p.76-85 ; Montse Aguer, *op. cit.*, 2010, p. 88-93.

400 Aux côtés de la *Naissance de Vénus* de Botticelli se trouve une figure issue de la peinture de Léonard de Vinci. Montse Aguer mentionne « une reproduction revisitée de *La Joconde* », *op. cit.*, 2010, p. 91. Les photographies qui nous renseignent sur ce pavillon aujourd'hui détruit permettent clairement d'identifier qu'il s'agit plutôt du *Saint Jean-Baptiste*, dont Dalí a remplacé la tête par celle de Mona

Vénus fabriquées et des femmes bien réelles, costumées par Dalí. Si la Vénus peinte par Botticelli y est reproduite sans autre transformation que son découpage, tel n'était pas le projet initial de l'artiste : le comité de la Foire a en effet interdit à Dalí d'ériger sur sa façade une version, jugée inacceptable, de la célèbre Vénus pourvue d'une tête de poisson. L'artiste refuse d'assister au vernissage du pavillon et rédige puis fait distribuer un texte, illustré de la déesse/créature en question [fig. 17][401]. Dans ce tract, Dalí rapporte les termes des membres du comité : « Une femme à tête de poisson est une chose inadmissible.[402]» Il ne mentionne nullement la toile originale transformée, ce qui semble induire que la censure tient exclusivement à l'aspect dérangeant et inhabituel d'une telle vision[403]. Or si la réticence du comité s'exerce précisément sur ce détail, nous sommes en droit de supposer qu'elle n'est pas sans lien avec la part parodique, et potentiellement irrespectueuse, d'une telle production : cet événement rappelle en effet à bien des égards l'épisode de la censure de la gravure de Dürer employée par Max Ernst en 1920. Cette sirène inversée est d'autant plus choquante qu'elle métamorphose une toile érigée en symbole de perfection et de beauté classiques, en substituant au visage pur et harmonieux une tête de poisson écaillée, à l'œil exorbité et aux dents pointues.

La participation de Dalí au surréalisme passe aussi par la mise en place de sa fameuse « méthode paranoïaque-critique », activité qui mène Dalí à l'interprétation de toiles historiques[404], comme *L'Angélus* de Millet en 1933 ou *La Dentellière* de Vermeer en 1955. Il réalise au début des années 1930 de nombreuses œuvres qui citent toutes *L'Angélus*, cette production plastique se doublant simultanément d'une approche théorique et littéraire[405]. En se nourrissant des associations auxquelles il se livre, l'interprétation[406] de Dalí favorise l'exploration de la toile originale dont elle aspire à

Lisa.

401 Dalí est alors friand de ce type de scandale, sur lequel il a en partie fondé sa renommée à New York. On peut penser par exemple à la censure exercée en mars 1939 par les magasins Bonwit Teller au sujet d'une installation, intitulée *Le Jour et la nuit.* L'artiste réagit alors en jetant une baignoire sur la vitrine.

402 Salvador Dalí, « Déclaration de l'Indépendance de l'imagination et des droits de l'homme à sa propre folie », 1939, reproduit in *La vie publique de Salvador Dalí*, *op. cit.*, p. 85.

403 Vision déjà offerte par Magritte en 1934, dans son huile sur toile *Peinture collective.*

404 Bien que cette activité ne se limite pas à ce type d'interprétations : voir notamment William Jeffett, « Introduction à la méthode paranoïaque-critique », in *Dalí*, *op. cit.*, 2013, p.116-117.

405 En 1933, Dalí publie dans *Le Minotaure* l'article « Interprétation paranoïaque-critique de l'image obsédante de *L'Angélus* de Millet ». Il rédige aussi un manuscrit pour *Le mythe tragique de l'Angelus de Millet*, qui ne sera publié par qu'en 1963, par Jean-Jacques Pauvert.

406 Interprétation qui s'inspire en grande partie du modèle proposé par Freud dans son essai de 1910, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*.

révéler le sens[407] autant qu'elle dévoile les obsessions et fantasmes de l'artiste. Ainsi ce travail interprétatif, du point de vue de son objectif comme de celui de son résultat artistique, semble nous éloigner de toute démarche parodique. L'apparition d'une forme d'humour parodique est réservée aux mises en scène de l'artiste : en 1934, Dalí « travesti en *Angélus* » se fait photographier à plusieurs reprises par Georges Allié. Il porte en guise de masque une housse de coussin imprimé d'une reproduction des *Glaneuses* et pour plastron, une housse du même acabit sur laquelle figure l'*Angélus*. Il adopte des poses sculpturales classiques, par exemple en *contrapposto* sur un guéridon qui tient lieu de piédestal [fig. 18], qui contrastent ironiquement avec l'aspect loufoque et kitsch de son accoutrement, dans un esprit que l'on peut qualifier d'héroï-comique[408].

Ce goût pour l'autoportrait parodique ou l'autoparodie, dont nous verrons qu'il est un trait récurrent chez les artistes depuis les années 1960, est très manifeste chez Dalí. Le livre *Dalí's moustache*, réalisé avec le photographe Philippe Halsman et publié pour la première fois en 1954, contient un montage photographique [fig. 19] qui parodie la toile *La persistance de la mémoire* (1931). La montre molle, l'un des symboles de la peinture de l'artiste, est remplacée par le portrait de Dalí. Le visage photographié est déformé pour prendre la forme de la montre et apparaît ainsi en train de dégouliner, ce qui explique son expression théâtralement paniquée. Ce montage photographique, où la distance entre l'œuvre et son créateur est annihilée, est emprunt d'autodérision : l'artiste joue de son égocentrisme et de sa notoriété en tant que figure, son visage venant s'imposer à son univers pictural. Cette autoparodie est d'ailleurs confirmée d'une citation écrite : « Qu'est-ce que le surréalisme ? Le surréalisme, c'est moi ». Dans ce même ouvrage, Dalí et Halsman proposent une parodie de *La Joconde* : le photographe remplace les yeux de Mona Lisa par ceux écarquillés de Dalí, ajoute à la portraiturée la moustache excentrique de l'artiste ainsi que des mains ostensiblement viriles qui tiennent des billets de dollars ou des pièces de monnaie [fig. 20][409]. Il s'agit

407 Salvador Dalí voit son interprétation de *l'Angélus* comme expression du thème mythique de la mort du fils appuyée par la découverte, lors d'une radiographie exécutée par le laboratoire du musée du Louvre à la demande de l'artiste, d'une masse sombre en repentir pouvant correspondre à celle d'un cercueil aux pieds des personnages. Voir Salvador Dalí, « Prologue », in *Le mythe tragique de l'Angelus de Millet*, 1963, Paris, Ed. Allia, 2011, p. 12-14.

408 Une observation similaire peut être faite au sujet de *La Dentellière* : en 1955, pour *L'Histoire prodigieuse de la dentellière et du rhinocéros*, film qui ne connaîtra jamais de version finale, Dalí se fait filmer par Robert Descharnes en train de réaliser face à un rhinocéros une version de la toile de Vermeer au zoo de Vincennes, zoo qui devient ainsi le lieu de remplacement du musée. Le film s'ouvre sur une séquence qui présente Dalí brandissant une dent de narval en guise de lance, guerrier héroï-comique s'attaquant à une grande reproduction de *La Dentellière* sur laquelle il se jette pour la transpercer.

409 Dans la première version du livre en 1954, le montage contient des pièces de monnaie car Halsman

ici de réaliser le désir exprimé par Dalí de ressembler à Mona Lisa, de faire un clin d'œil à *L.H.O.O.Q.*, tout en reprenant à son compte avec autodérision le surnom négatif trouvé par André Breton en 1950, « Avida Dollars ».

*L.H.O.O.Q.* va être à nouveau associée à la figure de Dalí en 1960, cette-fois dans une parodie qui témoigne de la verve du groupe surréaliste à l'encontre de l'artiste. En décembre, le groupe rédige un tract[410] qui s'oppose fermement à la présence d'une toile de Dalí à l'exposition surréaliste qui se tient alors à la D'Arcy Galleries à New York[411]. Ce tract est illustré d'une reproduction d'un portrait de Gala en madone auréolée[412] et agrémentée, tout comme *La Joconde* en 1919, d'une moustache et d'une barbichette, sur laquelle on voit l'inscription « L.H.O.O.Q. (COMME D'HABITUDE) ». Outre l'agressivité dont font montre les surréalistes à l'égard de l'épouse du peintre, cette parodie charge la peinture de la période mystique de Dalí, ici directement pointée du doigt comme réactionnaire. Cette nouvelle peinture façonnée de références à l'art religieux de la Renaissance est, en effet, dénuée de l'esprit de révolte contenu dans *Parfois je crache par plaisir sur le portrait de ma mère*, œuvre réalisée en 1929, année de l'adhésion de Dalí au surréalisme : l'artiste serait ainsi passé de « sacrilège » à « mystique »[413] ; il serait devenu l'un des tenants d'une tradition artistique à déboulonner par la parodie. Ce tract et son illustration semblent aussi rappeler Marcel Duchamp à l'ordre en soulignant son manquement à ses devoirs subversifs et avant-gardistes, la responsabilité de la présence d'une toile mystique de Dalí dans l'exposition lui étant en effet imputée. Ce tract laisse entendre que la parodie reste une arme subversive aux mains des avant-gardes actives, tandis que l'hommage et l'adoption d'un style ancien sont le lot des réactionnaires.

La toile exposée à la D'Arcy Galleries est *L'Oreille anti-matière* [fig. 21], réalisée par Dalí en 1958. *La Madone Sixtine* de Raphaël y est reprise, dans une peinture parsemée de points réguliers qui imitent l'apparence d'une trame imprimée. La Madone apparaît à l'intérieur d'une oreille, motif repris à partir de l'agrandissement d'un

---

s'était heurté au refus du département du trésor américain pour intégrer la reproduction d'un billet de banque, afin d'empêcher la contrefaçon. Les lois ayant entre temps été modifiée, l'édition de 1994 propose une version où les mains tiennent des billets. Philippe Halsman, Salvador Dalí, *Dali's moustache,* 1954, Paris, Ed. Flammarion, 1994.

410 « We don't ear it that way – Nous ne l'entendons pas de cette oreille », décembre 1960. Voir José Pierre, *Tracts et déclarations collectives*, p. 397.

411 « Surrealist Intrusion in the Enchanter Domain », D'Arcy Galleries, New York, nov.-déc. 1960.

412 Cette Madone est extraite du tableau *Assumpta corpuscularia lapislazulina*, 1952.

413 Nous faisons ici référence au titre de la conférence donnée en octobre 1950 à l'Ateneo de Barcelone : « Pourquoi ai-je été sacrilège, pourquoi je suis mystique. »

portrait photographique du pape Jean XXIII publié par *Paris Match*. À gauche de la toile, Dalí a représenté un élément en trompe-l'oeil, une cerise qui pend et projette son ombre. Catherine Millet observe la tension qui se crée entre les deux points de la cerise et de son ombre et les points de la trame : « [L'œil] reconnaît [...] une cerise et son ombre projetée, l'une et l'autre peintes en trompe l'œil, c'est-à-dire avec une technique qui est à la fois l'antithèse et l'idéal de la technique photographique que le reste du tableau prétend imiter.[414]» Ainsi, si cette toile ne peut être considérée comme une parodie et contient en elle une part éminemment sérieuse et mystique liée au catholicisme de l'artiste, le traitement pictural qui livre une réflexion sur l'image peinte et l'image photographique s'éloigne de la « façon sulpicienne »[415] et rétrograde dénoncée par les surréalistes.

Catherine Grenier souligne l'aspect novateur et précurseur de cette œuvre, qui anticipe les productions tramées des artistes pop comme Roy Lichtenstein, Alain Jacquet ou Sigmar Polke :

> « En effet, le réemploi et l'interprétation d'images existantes, qui ont toujours été la méthode de l'artiste et qui se donne à voir de façon revendiquée dans ce tableau entièrement fondé sur une reproduction, seront un des éléments centraux de la constitution de l'imagerie pop. De même, la désacralisation à laquelle il se livre, en mettant au même niveau une image tirée d'un magazine et l'un des chefs-d'œuvre universels de la peinture, est un signal pour les jeunes générations.[416]»

414 Catherine Millet, *Dalí et moi*, Paris, Ed. Gallimard, 2006, p.90.
415 « We don't ear it that way – Nous ne l'entendons pas de cette oreille », décembre 1960.
416 Catherine Grenier, *op. cit.*, 2010, p. 219.

# Chapitre 3.
# La parodie depuis les années 1960

Les années 1960 et 1970 voient fleurir des mouvements qui assument l'héritage des avant-gardes des premières décennies du XX^e^ siècle et sont vus par certains critiques et historiens comme des « néo-avant-gardes ». Tout comme le *ready-made*, le collage, l'assemblage ou la performance, la parodie fait partie des traits notables des avant-gardes historiques qui sont réactivés par les artistes. La question de la reproductibilité de l'œuvre d'art, soulevée dans nombre de parodies du premier XX^e^ siècle, est particulièrement développée par les artistes face à l'avènement de la société de consommation. La notion de *néo-avant-garde* sera interrogée à travers les parodies réalisées par les artistes du Pop art, du Nouveau réalisme, du Mec'art et de la Figuration narrative.

À partir des années 1980, la notion de *postmodernisme*, ou de *postmodernité*, envahit le champ du discours sur l'art. Ces termes, dont les définitions souffrent d'un grand flou, sont souvent associés en art à l'exploitation récurrente des pratiques du « re ». Il nous faudra nous pencher sur le postmodernisme : la parodie y est tantôt considérée comme centrale, tantôt exclue et diluée au profit de manifestations plus neutres, dénuées de toute contestation d'un passé qu'il ne s'agirait plus de bousculer, mais de réemployer dans une forme d'indifférence.

## 3.1 La reproductibilité de l'œuvre d'art

Dans son ouvrage *Le Retour du réel, situation actuelle de l'avant-garde*, de 1995, Hal Foster définit ce qu'est la « néo-avant-garde » : cette étiquette désigne le travail d' « artistes nord-américains et européens qui des années 1950 et 1960 qui reprirent des procédés avant-gardistes des années 1910 et 1920 »[417]. Comme en fait état

417 Hal Foster, « Qui a peur de la néo-avant-garde », in *Le retour du réel, situation actuelle de l'avant-*

Hal Foster, la notion de *néo-avant-garde* peut être péjorative, pour indiquer une répétition au goût dénaturé et inauthentique. C'est le cas chez Peter Bürger dans *Théorie de l'avant-garde*, ouvrage qui témoigne du regard porté par un critique, en 1974, sur une actualité artistique qu'il perçoit comme un retour décevant. L'effet de ce retour, ou plutôt de cette répétition, est à ses yeux une institutionnalisation de l'« *avant-garde comme art* »[418] qui, par là même, « nie [...] proprement les intentions des avant-gardes »[419]. Avec le temps, les productions avant-gardistes étant elles-mêmes devenues des œuvres historiques, « les moyens mis en œuvre par les avant-gardes ont fini par perdre une part substantielle de leur pouvoir de choc »[420]. En tant que procédé employé pour acter la rupture avant-gardiste avec la tradition, la parodie peut donc être interrogée selon ce point de vue. Bien qu'elle n'aborde pas directement le sujet, la lecture de Bürger – qui doit être remise dans son contexte, car réagissant au succès de certaines formes alors relativement récentes – pousserait à considérer les manifestations parodiques des années 1960 comme des répétitions de la parodie iconoclaste dadaïste, institutionnalisées et donc dépourvues de toute contestation. Ce point de vue nous semble essentiel à prendre en compte, dans la mesure où il permet de considérer la dimension répétitive à laquelle n'échappent guère les parodies produites depuis les années 1960. Examiner la richesse et la portée de ces parodies conduit néanmoins à nuancer ce point de vue.

Car si répétition il y a, la pratique parodique est aussi positivement réactivée et réinvestie par son déplacement et sa recontextualisation. L'intuition sur le devenir de l'œuvre d'art, portée par les avant-gardes historiques, prend un autre jour dans le contexte de la société de masse et justifie ainsi de recourir à nouveau aux procédés de rupture. L'étiquette *néo-avant-garde* contient une certaine force positive, en tant que reviviscence, pour signifier l'emploi de formes et de procédés étouffés par la domination de l'expressionnisme abstrait sur la scène artistique des années 1940 et 1950. La résurgence et l'omniprésence de la parodie dans les années 1960 semble aller

*garde*, 1995, [trad. française par Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht], Bruxelles, La Lettre volée, 2005, p. 23-24.

418 Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, (1974), [trad. française par Jean-Pierre Cometti], Paris, Ed. Questions théoriques, 2013, p. 96, en italique dans le texte.

419 *Ibidem*. Il est intéressant de confronter ce propos à celui de Denys Riout, évoqué précédemment, au sujet de la distinction essentielle entre les avant-gardes et les Arts incohérents. Pour Riout, la différence principale entre les Incohérents et les avant-gardistes est l'absence chez les premiers d'une volonté de produire des œuvres inscrites dans un projet artistique. La mise en parallèle de ces deux appréciations semble montrer l'ambivalence d'une avant-garde comme le dadaïsme, qui se situe entre le renouvellement de l'art et la destruction de l'art, entre l'art anti-traditionnel et le non-art.

420 *Ibid.*, p. 95.

de pair avec une volonté de « s'affronter de nouveau au monde », désormais unifié par « le développement de la "société de consommation" et le triomphe de la mécanisation »[421], volonté décrite par Catherine Grenier comme le point commun principal des mouvements américains et européens[422]. Le collage, l'assemblage, l'appropriation d'images et d'objets préexistants apparaissent alors comme des alternatives possibles, des moyens à réadapter et à questionner pour répondre aux préoccupations présentes, celles d'une société de consommation en pleine expansion.

Dans son fameux article « Parody and appropriation in Francis Picabia, Pop, and Sigmar Polke »[423], Benjamin Buchloh présente les stratégies de l'appropriation et de la citation, fréquentes chez les artistes Pop, comme des conséquences directes de l'héritage dadaïste. Il note combien la problématique rencontrée par les « néo-avant-gardes » américaines et européennes est proche de celle de l'« avant-garde originelle » : « Elle concerne la contradiction flagrante entre les conditions de la culture de masse et celles de la culture savante, l'impact extraordinaire des procédés techniques de reproduction sur la notion d'oeuvre unique chargée d'une aura […] .[424]» C'est notamment en nous appuyant sur l'ouvrage, ô combien célèbre, de Walter Benjamin *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, que nous allons à présent nous arrêter sur le lien unissant la parodie et la reproductibilité de l'œuvre d'art.

En 1985, Andy Warhol réalise une version parodique [cat. 252] de la *Madone Sixtine* de Raphaël. Il porte ainsi un regard rétrospectif sur son travail Pop des années 1960 qui, comme nous le verrons, met à jour le flux permanent d'images reproduites où se mêlent la peinture de la Renaissance italienne aux images publicitaires. Comme l'a renseigné Jane Dagget Dillenberger[425], Andy Warhol ne copie pas directement la toile originale, mais un dessin schématique en noir et blanc trouvé dans une encyclopédie de l'art de la fin du XIX$^{e}$ siècle. L'artiste montre combien la diffusion de l'image, par une

421 Catherine Grenier, « Nouveaux réalismes et Pop art, l'art sans l'art », in *Les années pop, op. cit.*, non paginé.

422 Pierre Restany, quant à lui, décrit en ces termes ce qui relie les productions des années 1960 américaine et européenne : « La conscience de l'épuisement gestuel du style expressionniste abstrait et la découverte d'un sens moderne de la nature industrielle, publicitaire, urbaine. », in « Nouveau réalisme et Pop art », *60/90, Trente ans de Nouveau réalisme*, Paris, Ed. La Différence, 1990, p. 11.

423 Benjamin Buchloh, « Parody and appropriation in Francis Picabia, Pop, and Sigmar Polke », *Artforum*, vol. 20, n° 7, mars 1982, p. 28-34.

424 *Ibid.*, extrait traduit par Jean-François Allain in *Roy Lichtenstein*, [exposition Centre Georges Pompidou, Paris, 3 juil-4 nov. 2013], Paris, Ed. du Centre Pompidou, 2013, p.127.

425 Jane Dagget Dillenberger, *The religious art of Andy Warhol*, New York, The Continuum Publishing Company, 1998, p. 59.

copie reproduite, médiatise notre approche et modifie notre perception de la peinture : la toile est réduite à un tracé noir, des détails disparaissent, les nuances picturales sont remplacées par l'application simplifiée de couleurs unies – bleu pour le drapé et rose pour la carnation de Jésus – et, en guise de mise en abîme de l'image multiple qui se substitue à l'original unique, le motif de la vierge et de l'enfant est répété à l'horizontal dans la partie basse. Utilisant pour ce faire des couleurs criardes, à l'image des étalages de supermarchés, Warhol s'amuse à étiqueter la scène d'un prix de 6,99 dollars, modeste montant pour une peinture sainte. Cette parodie expose combien l'œuvre d'art, de manière ascendante depuis la fin du XIX^e^ siècle jusqu'aux années 1980, en passant par les années 1960, ne cesse d'être sujette aux reproductions qui l'actualisent, la démocratisent, la commercialisent à peu de frais, la soumettent aux réutilisations en tout genre et l'altèrent. Qu'il s'agisse ou non d'un dialogue conscient et volontaire, *Raphael I, $6,99* [cat. 252] entre en correspondance avec *Mz.151, l'Enfant valet* [fig. 53] de Kurt Schwitters. La proximité de ces deux œuvres, qui citent la même source, se fondent toutes les deux sur des reproductions en noir et blanc et ramènent l'œuvre à un objet consommable en affichant des prix très bas[426], illustre une continuité parodique liée à la reproductibilité de l'œuvre d'art.

En se formulant à partir d'une reprise, toute parodie nécessite la connaissance et la maîtrise de l'original dont elle s'empare : pour être parodiée, une œuvre d'art doit être accessible et disponible. Si l'artiste peut transformer sa source à partir de la vision qu'en conserve sa mémoire ou, encore plus rarement, au contact direct de l'original, l'usage de reproductions apparaît comme le moyen le plus simple et le plus employé par les parodistes. Ce rapport à la reproduction est d'ailleurs revendiqué par certains artistes, comme le montre ce propos de Cindy Sherman, non dénué d'une certaine provocation, au sujet de sa série parodique *History Portraits* :

> « Quand j'ai fait ces photos, je vivais à Rome, mais je ne suis jamais allée dans les églises et les musées. J'ai travaillé à partir de livres, avec des reproductions. C'est un principe de la photographie que j'apprécie : l'idée que ces images peuvent être reproduites et vues n'importe où, par n'importe qui.[427] »

Au-delà de la facilité matérielle, les conditions de la reproductibilité de l'œuvre d'art donnent largement matière à réfléchir aux parodistes. Pour les sources du

426 3 pfennigs ou 6,99 dollars.

427 Cindy Sherman, in Kimmelman Michael , « At the Met With : Cindy Sherman ; Portraitist in the Halls of Her Artistic Ancestors », *New York Times,* 19 mai 1995 ; cité et trad. en français in Eva Respini, *Cindy Sherman*, [exposition, The Museum of Modern Art, New York, 26 févr.-11 juin 2012], New York, The Museum of Modern Art, 2012, p. 44.

*Déjeuner sur l'herbe* et d'*Olympia*, Manet se sert de copies peintes – l'artiste possédait une copie du *Concert Champêtre* par Fantin-Latour, et avait lui-même exécuté une copie de *La Vénus d'Urbin* en 1856, lors d'un voyage en Italie. Ce procédé n'appartient pas à la « reproductibilité technique » dont parle Benjamin, mais peut bel et bien être vu comme un moyen de reproduction et de diffusion, en tant que « réplique »[428]. De telles copies permettent à l'artiste de transporter l'image de l'œuvre préexistante dans le lieu d'élaboration de l'œuvre nouvelle, à savoir l'atelier. Observables à loisir, ces copies favorisent ainsi la prise de possession et la liberté d'actualisation et de reformulation, dont fait montre Manet dans ses peintures. Outre les copies picturales, l'artiste a aussi employé comme source un moyen de reproduction lui-même reproductible, la gravure, en l'occurrence un morceau du *Jugement de Pâris* par Marc Antonio Raimondi d'après Raphaël. Ce type de gravures, qui interprètent une peinture, semble implicitement autoriser le développement de nombreuses œuvres secondes, dérivées de l'original. En étudiant le rapport de Manet à la gravure, Michel Melot souligne qu'elle conduit l'artiste à se constituer un « répertoire de modèles »[429] dans lequel puiser. Il note que le peintre réalise aussi des estampes de ses propres toiles[430], comme pour « proposer son propre modèle »[431], et donc pour laisser la porte ouverte aux réemplois de sa peinture, porte que les parodistes n'ont cessé depuis lors d'emprunter.

Ces reproductions interprétatives, peintes ou gravées, donnent naissance à des œuvres de Manet qui ne transgressent pas matériellement les valeurs d'originalité ou d'authenticité : elles jouent alors principalement le rôle de facteur d'influence. La problématique est différente pour les démarches des avant-gardes historiques, qui procèdent souvent par l'insertion directe d'une reproduction dans l'œuvre nouvelle. Alors que les copies peintes par Manet et Fantin-Latour ou la gravure de Marc Antonio Raimondi sont considérées comme des objets artistiques à part entière, ce n'est pas le cas de la reproduction de *La Joconde* collée par Malevitch dans *Éclipse partielle*

428 Walter Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, (1935-1936), [trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz], Paris, Ed. Allia, 2010, p. 9.

429 Michel Melot, « Manet et l'estampe », in *Manet : 1832-1883, op. cit.*, p. 35.

430 La conscience de la construction d'un modèle à travers la production d'estampes de ses propres toiles est clairement lisible dans une œuvre comme le *Portrait d'Émile Zola* (1868). Une copie d'*Olympia* y figure sur le mur du bureau de l'écrivain critique d'art, aux côtés d'une estampe japonaise d'Utagawa Kuniaki et d'une gravure d'après une peinture de Bacchus par Vélasquez. Le fait que ces trois reproductions se côtoient est donc lourd de sens ; il affiche clairement une affinité entre des œuvres pourtant éloignées par le temps et par leurs emplacements géographiques, affinité permise par la reproduction. Ce musée personnel de l'écrivain met en lumière les rapprochements dorénavant facilités, que Manet ne cesse de mettre en lumière dans sa peinture où se croisent les influences.

431 Michel Melot, « Manet et l'estampe », *op. cit.*, 1983, p. 35.

[fig. 32] ou de la carte postale achetée par Duchamp pour *L.H.O.O.Q.* [fig. 23]. Si l'usage de ces images de substitution par les deux artistes peut apparaître comme une solution par défaut – leur verve iconoclaste ne pouvant s'attaquer à l'original –, il n'est évidemment pas anodin. En transformant et en manipulant des reproductions avec une liberté provocante et blasphématoire, les artistes signalent la « surexposition » de l'œuvre du maître italien. Ils pointent du doigt la manière dont le chef-d'œuvre passé, victime de son succès, est devenu un objet commercial, un cliché, au mieux un archétype de l'art, banalisé par ses reproductions[432]. Cette idée est exprimée par Duchamp : « Je pense qu'une peinture ne peut pas, ne doit pas être trop regardée. Elle est désacralisée par le fait même d'être trop vue.[433] »

Ces parodies montrent comment la reproduction en vient à « standardiser l'unique »[434] ; elle engendre la perte de ce que Walter Benjamin désigne sous le nom d'*aura*, c'est-à-dire l'autorité de l'œuvre d'art, son authenticité et sa présence liée à son existence unique[435]. Les parodies de Malevitch et de Duchamp sont d'autant plus intéressantes qu'elles interviennent quelques années après un vol, mise en péril s'il en est une de l'appréciation du « *hic et nunc* de l'œuvre d'art », de « l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve »[436], qui selon Benjamin manque toujours à la reproduction, aussi parfaite soit-elle. Elles montrent que la multiplication des reproductions de *La Joconde*, alors diffusées pour dramatiser la disparition de l'original, contribuent paradoxalement à annihiler l'aura de l'œuvre.

L'usage de ces reproductions permet aussi aux artistes de se passer de repeindre *La Joconde* : souhaitant à tout prix l'exclure de leur travail, ils ne consentent pas à imiter la manière picturale de Léonard de Vinci, quand bien même ce serait pour la

432 Notons que sans utiliser une reproduction, Fernand Léger met lui aussi en lumière la réification dont fait l'objet *La Joconde*, lorsqu'il la peint parmi d'autres objets en 1930, dans *La Joconde aux clés*.

433 Marcel Duchamp, interview with Herbert Crehan, WBAI, New York 1961, cité in Arturo Schwarz, *op. cit.*, vol. 2, 1997, p. 670. « I had the idea that a painting cannot, must not be looked at too much. It becomes desecrated by the very act of being see too much. »

434 Walter Benjamin, *L' œuvre d'art..., op. cit.*, p. 21.

435 Si ces problématiques sont particulièrement présentes pour ce qui est de la peinture, elles apparaissent aussi dans les parodies de sculptures. Ainsi, les parodies de la *Vénus de Milo* observées jusqu'alors ne sont pas sans lien avec sa reproductibilité. Des petites statuettes du chef-d'œuvre antique se diffusent en effet dans les écoles d'art, atelier et boutiques. En 1860-1865, Honoré Daumier représente l'un de ces avatars miniatures dans ses différentes versions de *L'Amateur*. L'amateur y est figuré en pleine contemplation d'une version réduite de la *Vénus de Milo* qui, entourée d'un halo lumineux, trône sur une table devant un mur recouvert de peintures. Daumier ironise ici sur cette aura de substitution prêtée par l'amateur à ce qui apparaît comme un simulacre de grandeur antique.

436 Walter Benjamin, *L' œuvre d'art..., op. cit*, p. 13.

dévier par la parodie[437]. Bernard Ceysson relève cette dimension au sujet d'*L.H.O.O.Q.* : « Peu soucieux de compromettre sa fureur iconoclaste dans l'équivoque de l'admiration refoulée qu'entretient la copie, même dans la parodie la plus caricaturale, Duchamp a ici recours à la reproduction mécanique. » Dans *Éclipse partielle* [fig. 32], le travail manuel et la pâte picturale s'écartent du portrait renaissant, pour se concentrer sur l'expérimentation d'une peinture abstraite en devenir. Les croix rouges qui violentent *La Joconde* sont ostensiblement authentiques par rapport à la reproduction mécanique du chef-d'œuvre. À la différence de Malevitch, l'acte de Duchamp ne revendique aucune originalité manuelle : si c'est la main de l'artiste qui trace les lettres et dessine les poils, cette main peut indifféremment être remplacée par celle d'un autre, à savoir Picabia. Contrairement à l'huile sur toile, laquelle souffre visiblement de sa reproduction et de cette « existence en série » qui se substitue à son « occurrence unique »[438], *L.H.O.O.Q.* peut être reproduit, dans *391*, ou refait, dans les différentes répliques produites par la suite, sans que cela n'altère en rien son contenu. L'aura perdue de l'œuvre parodiée n'est pas compensée par celle de l'œuvre parodique ; Duchamp interdit à son spectateur de « s'abîmer dans la contemplation »[439] et de se plonger dans une délectation visuelle, réalisant ainsi la destruction de l'aura que Benjamin décrit comme l'un des aspects du mouvement dada[440].

Depuis l'ouvrage de Benjamin rédigé dans les années 1930, les moyens de reproductibilité technique, qui mettent à disposition les images d'œuvres du patrimoine artistique, n'ont cessé de progresser, ce qui explique en partie la notoriété de cet essai. Les avancées en matière de quadrichromie et de photographie provoquent une forte accélération du phénomène après la seconde guerre mondiale. Dans *Le Musée Imaginaire*[441], dont la première version date de 1947, André Malraux élabore le concept éponyme et étudie la manière dont la reproduction modifie le mode d'appréhension des œuvres d'art. En rendant possibles des confrontations et des rapprochements entre des œuvres mises pour la première fois côte à côte, parfois à la même échelle, la reproduction élargit à l'extrême un processus mis en place par le musée bien réel. La situation de l'étudiant, qui « dispose [aujourd'hui] de la reproduction en couleurs de la plupart des œuvres magistrales »[442], est aussi celle de l'artiste, à même de regrouper

437 Bernard Ceysson, « La copie destructive », *Revue de l'art*, n° 21, 1973, p. 121.
438 Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 16.
439 *Ibid.*, p. 65.
440 *Ibid.*, p. 64-66.
441 André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, (version de 1965), Paris, Ed. Gallimard, 2003.
442 *Ibid.*, p. 15.

dans son atelier une collection considérable de reproductions d'œuvres anciennes prêtes à être citées et transformées. Malraux participe lui-même à ce phénomène en lançant en 1960 sa collection *L'Univers des formes* chez Gallimard, qui se présente comme un musée de papier. Dans son ouvrage sur Picasso, Philippe Dagen suppose un lien entre la diffusion de ce type d'ouvrages et l'omniprésence de la citation dans l'œuvre de l'artiste, tout en précisant que cette relation n'est renseignée par aucun propos de Picasso : « Il est […] difficile de ne pas se demander s'il n'y aurait pas quelque relation entre le développement de la reproduction des chefs-d'œuvre […] et les reprises de chefs-d'œuvre selon Picasso.[443] »

Cette analyse pourrait aussi s'appliquer Dalí, véritable collectionneur d'images. Dans son atlas fourni constitué au fil des années, les reproductions d'œuvres, parmi lesquelles *L'Angélus*, se mêlent aux cartes postales et autres images extérieures au champ de l'art. Comme nous l'avons vu, *L'Oreille anti-matière* [fig. 21], réalisée à la fin des années 1950, juxtapose une huile sur toile de la Renaissance et une photographie contemporaine issue d'une revue à grand tirage. Car la reproductibilité de l'œuvre d'art engendre aussi un mélange, extrêmement favorable à la parodie, qui brouille les frontières entre le passé et le présent, les hiérarchies habituelles du majeur et du mineur[444]. Comme le formule Philippe Dagen : « Dans les mémoires contemporaines, tout se mêle dans un fatras d'images étrangères les unes aux autres [...]. Aux clichés de l'actualité s'ajoutent les icônes de l'histoire universelle des arts telles que le siècle les reproduit.[445] » Si cet aspect est déjà représenté par Schwitters dans *Mz.151, l'Enfant valet*[446], où l'esthétique de la toile originale est combinée et confrontée à celle d'un magazine de mode, il prend avec la société de consommation une ampleur considérable et sans commune mesure. C'est de ce nivellement – qui comme nous le verrons est plus apparent que véritable – et de ce parasitage, dus au flux permanent d'images, dont il est principalement question dans le Pop art, décrit par Georges Roque comme le « nouvel âge d'or des appropriations parodiques »[447], après la fin du XIX^e^ siècle.

443 Philippe Dagen, *Picasso*, *op. cit.*, p. 344.

444 Sur ce point, nous renvoyons à Georges Roque, « Entre majeur et mineur : la parodie », *op. cit.*, 2000.

445 Philippe Dagen, « Anthologies, reproductions », in *L'Art français, le XX^e^ siècle*, Paris, Ed. Flammarion, 1998, p. 259.

446 Cette œuvre de Schwitters est d'ailleurs reproduite aux côtés d'oeuvres du Pop art dans le catalogue *High & low : modern art, popular culture*, [exposition MoMA, New York, 7 oct. 1990-15 janv. 1991 ; Art institute of Chicago, Chicago, 20 févr.-12 mai 1991, Museum of contemporary art, Los Angeles, 21 juin-15 sept. 1991], New York, Museum of modern art, H. N. Abrams, 1990.

447 Georges Roque, « Entre majeur et mineur : la parodie », *op. cit.*, 2000, p. 192.

Le travail de Robert Rauschenberg développé à la fin des années 1950, perçu comme un signe avant-coureur du Pop art, met à jour cette condition de l'œuvre d'art reproductible. L'artiste pratique alors l'assemblage, en amalgamant dans ses *Combine paintings* des éléments hétéroclites et des traces de peintures. Se plaçant ainsi directement dans l'héritage du recyclage d'objets et d'images pratiqué par Schwitters – il est qualifié, avec Jasper Johns, de « néo-dada » – cela lui permet de se distancier d'une peinture abstraite et pure dans son medium, alors vantée par les défenseurs de l'Expressionnisme abstrait. Les cartes postales et autres reproductions d'œuvres figuratives de Botticelli, de Titien, de Léonard de Vinci ou de Michel-Ange font leur apparition dans les *Combine paintings*, au même titre que les coupures de journaux, les photographies et les comics qui sont collés par Rauschenberg[448]. L'artiste réserve à ces images disparates un traitement identique et leur confère un « même degré de densité », une « épaisseur égale », pour reprendre les termes de Rosalind Krauss[449]. L'espace des *Combine paintings* permet ainsi de figurer la mémoire, stimulée et occupée par le flux d'images produites en série.

Une œuvre comme *Odalisk* [cat. 194] de 1955-1958, dont le dialogue avec l'art du passé est annoncé d'entrée de jeu par le titre, témoigne de la part parodique contenue dans certains *Combine paintings*. Les faces de l'armature en bois, sorte de caisse ouverte et éclairée de l'intérieur par des ampoules, sont recouvertes d'images collées qui sont empruntées à la culture de masse – page de comics, photographies d'un joueur de baseball et de pin-up – ou à l'histoire de l'art – cartes postales de Titien et de François-Édouard Picot, reproduction d'un cyanotype réalisé par Rauschenberg et son épouse Susan Weil vers 1950. Comme le laisse supposer le titre *Odalisk*, il s'agit principalement de figures féminines qui forment un « harem », un « essaim de femmes nues toutes droit sorties de magazines pour adultes » et « encadré par des représentations plus ou moins célèbres renvoyant à l'histoire de la peinture »[450]. Un coq empaillé trône avec humour sur ce harem/poulailler de « chicks », soutenu par un pilier

448 Cette réflexion sera d'ailleurs poursuivie par l'artiste dans les années 1960 dans ses transferts sérigraphiques aux ajouts peints où l'on trouve les *Vénus au miroir* de Rubens et de Vélasquez aux côtés de photographies de l'actualité journalistique. Cf. notamment Douglas Crimp, « On the Museum's Ruins », *October*, vol. 13, 1980, p. 41-57.

449 Rosalind Krauss, « Rauschenberg et l'image matérialisée », (1974), in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, [trad. par Jean-Pierre Criqui], Paris, Macula, 1993, p. 301.

450 Thomas Crow, « Réflexions sur le motif : l'élévation et la chute dans les *Combines* de Robert Rauschenberg », in *Robert Rauschenberg, Combines*, [Exposition, Metropolitan Museum of Art, New York, 20 déc. 2005-2 avr. 2006 ; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 21 mai-4 sept. 2006 ; Centre Pompidou, Paris, 11 oct. 2006-15 janv. 2007 ; Moderna Museet, Stockholm, 17 févr.-6 mai 2007.], Paris, Ed. du Centre Pompidou, 2006, p. 243.

s'enfonçant dans un oreiller blanc. Paul Schimmel relève la dimension érotique contenue dans une telle insertion qui « possède une subtile résonance sexuelle »[451]. Ajoutons que cet oreiller fait penser à ceux sur lesquels viennent s'appuyer ou reposer de nombreux nus de l'histoire de l'art, tels la fameuse *Grande Odalisque* d'Ingres, à laquelle le titre peut faire allusion, la Psyché alanguie de *L'Amour et Psyché* (1817) de Picot collée par Rauschenberg, la *Vénus d'Urbin* de Titien et l'*Olympia* de Manet. Outre la confrontation des registres mineurs et majeurs, la manière dont l'artiste emploie les tableaux qu'il cite recèle de subtiles jeux avec l'histoire de l'art. Sur l'un des côtés de sa caisse en bois, Rauschenberg colle la reproduction du *Concert champêtre* de Titien, dont il macule la majorité de la surface de peinture pour ne laisser visible que l'une des figures féminines. On sait que le *Concert champêtre* est l'une des œuvres références en matière de nu en plein air, de surcroît utilisée par Manet pour son *Déjeuner sur l'herbe*. Or Rauschenberg choisit de recouvrir le cadre champêtre de peinture, et d'évoquer l'environnement naturel non par la représentation, mais par la présentation : une bande d'herbe séchée se déploie désormais sous les pieds du nu féminin. Dans la tradition de la parodie avant-gardiste, la convocation et la transformation de l'œuvre source sert un passage, celui d'un art de la représentation à un art de recyclage et d'assemblage, qui mélange librement l'évocation de la *mimesis* classique par la récupération du chef-d'œuvre ancien reproduit, la trace peinte abstraite et l'intégration d'un morceau de réel.

Les parodies développées par les artistes du Pop art partagent avec le travail de Rauschenberg la prise en considération de la mise à niveau apparente entre l'iconographie de l'art et l'iconographie de la culture de masse, engendrée par la reproductibilité de l'œuvre d'art. Après avoir souligné la disparité du Pop art, Marco Livingstone décrit en ces termes ce qui fait l'unité du mouvement : « L'utilisation d'objets familiers et d'images existantes, reproduits tels quels, souvent par allusion aux méthodes de production de masse.[452] » Si les principales sources où puisent les artistes sont issues de l'imagerie de la publicité, de la presse ou du cinéma, les œuvres d'art muséales ne sont pas en reste. Dans *Pop art redefined*[453], publication de 1969 qui fait

451 Paul Schimmel, « Autobiographie et autoportrait dans les *Combines* de Rauschenberg », in *Robert Rauschenberg, Combines*, *op. cit.*, p. 218.

452 Marco Livingstone, « Glorious Techniculture », in *Pop Art*, [exposition, Musée des beaux-arts, Montréal, 23 oct. 1992-24 janv. 1993 ; sous la dir. de Marco Livingstone], Montréal, Musée des beaux-arts, 1992, p. 15.

453 *Pop art redefined*, [dir. John Russell, Suzi Gablik], London, Thames and Hudson, 1969.

suite à l'exposition présentée à la Hayward Gallery de Londres la même année, Suzy Gablic met l'accent sur une catégorie de l'iconographie pop[454], désignée sous l'appellation d'« art qui se réfère à l'art »[455]. Cette catégorie est très présente dans le mouvement, et ce dès l'emblématique exposition *This is tomorrow*[456] – qui marque l'inauguration du Pop art en Grande-Bretagne – organisée par l'Independant Group à la Whitechapel Art Gallery de Londres en 1956. Sur un mur de la salle présentée par le Groupe 2 [cat. 116] – composé de Richard Hamilton, John McHale et John Voelcker – une reproduction des *Tournesols* (1888) de Van Gogh côtoyait de façon anachronique deux images de grandes dimensions du cinéma contemporain : une photographie de Marilyn Monroe dans *Sept ans de réflexion* (1955), et l'affiche de *La Planète interdite* (1956)[457]. Devant ce mur était posée une volumineuse bouteille réclame de bière Guinness. L'organisation de cette salle/manifeste jouait volontairement sur la rencontre de registres d'ordinaire soigneusement distincts, celui de l'art et celui de l'imagerie populaire des supermarchés et de l'industrie du cinéma grand public, celui du musée et celui de l'environnement quotidien peuplé d'affiches et de publicités. La culture populaire s'invitait donc dans le lieu de la galerie, allant même jusqu'à s'imposer face à une reproduction de chef-d'œuvre discrète, aux dimensions plus modestes. Au-delà de cet exemple inaugural, la catégorie de l'« art qui se réfère à l'art » est largement illustrée dans l'ouvrage *Pop art redefined*, lequel fait la part belle aux œuvres du début des années 1960 qui piochent dans le répertoire de l'histoire de l'art : on y trouve des peintures de Lichtenstein qui reprennent des toiles de Monet [cat. 147], de Picasso [cat. 146] et de Mondrian, quelques *Great American Nudes* de Wesselmann dont les murs sont ornés par des reproductions de Matisse ou de Renoir, les *Mona Lisa*

454 L'ouvrage *Art about Art*, [textes de Jean Lipman, Richard Marshall et Leo Steinberg], Whitney Museum of American Art, New York, 1978, s'intéresse particulièrement à la citation des œuvres du patrimoine dans le travail des artistes américain. Marco Livingstone note lui aussi l'importance du thème de l'« art au sujet de l'art », in *Pop art*, (1990), [trad. française par Dominique Le Bourg et Caroline Rivolier], Paris, Ed. Hazan, 2000, p. 76.

455 Suzi Gablik, « Introduction », in *Pop art redefined*, London, Thames and Hudson, 1969, p. 11 : « art which makes some reference to other art. »

456 On trouve aussi une réflexion sur la reproduction de l'œuvre d'art dans le travail de Peter Blake, l'un des pionniers britanniques du Pop art. Dans *The Balcony*, de 1955-1957, l'artiste obstrue notre vision de la scène représentée en perspective par l'ajout d'images planes nettement délimitées. Ces images apparaissent comme des collages à la surface de la peinture mais sont en fait exécutés à l'huile, comme le reste de la toile. La copie picturale du *Balcon* de Manet y prend ainsi l'apparence d'une carte postale collée et entourée d'un cadre traditionnel. Cette œuvre historique est ainsi mise sur le même plan que de nombreuses images parmi lesquelles on trouve notamment une couverture du magazine *Life* repeinte en trompe-l'oeil.

457 La photographie de Marilyn Monroe la montre en robe blanche dans la très célèbre scène de la bouche d'aération du métro. L'affiche de la *Planète interdite* représente Robby le Robot tenant dans ses bras de géant une jeune femme blonde évanouie.

sérigraphiées par Warhol en 1963 [cat. 250, 251] ou encore une œuvre de Patrick Caulfield, qui repeint en 1963, à la manière d'une affiche, la toile de Delacroix *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* (1826). En faisant des œuvres capitales du patrimoine l'une des catégories d'une imagerie préexistante à réemployer, le Pop art semble afficher une indifférenciation des sujets et une indifférence pour les hiérarchies qui séparent habituellement les productions du monde de l'art de celles de la société de masse[458].

Comme le montrent les quelques exemples évoqués, la citation d'œuvres sources par les artistes affiliés au Pop art passe toujours par la reproduction. Ce peut-être par appropriation directe d'une reproduction intégrée à la nouvelle œuvre, comme dans la salle de *This is tomorrow* [cat. 116] ou chez Wesselman, par la réalisation d'une nouvelle reproduction déclinable, comme dans les sérigraphies de Warhol [cat. 250, 251], ou par imitation picturale des effets de la reproduction imprimée, comme chez Lichtenstein [cat. 146] ou chez Caulfield. On pourrait ajouter à la liste une nouvelle modalité, illustrée par *Dutch Masters and Cigars* (1963) de Larry Rivers, où la toile de Rembrandt *Le Syndic de la guilde des drapiers* (1662) est abordée par le biais d'une publicité pour cigares, qui détourne l'œuvre à des fins commerciales[459]. Ainsi, les artistes Pop se réfèrent non pas aux originaux peints mais aux reproductions imprimées qui les représentent. Comme le souligne Marco Linvingstone au sujet de *Femme au chapeau* [cat. 146] de Roy Lichtenstein d'après Picasso : « Cette peinture […] n'est manifestement pas l'image d'un tableau, mais celle d'une reproduction de tableau.[460] » Suzy Gablic interprète l'usage des références artistiques dans Pop art comme la démonstration que l'œuvre d'art, du fait de sa reproductibilité, « fait aujourd'hui partie d'un langage commun compris par tous »[461]. Entraînées dans un flux, les œuvres d'art seraient devenues de simples images parmi les autres, des lieux communs. Ainsi, en puisant pêle-mêle dans la culture savante et la culture populaire, les artistes ne feraient qu'entériner et constater un phénomène présent dans la société des années 1960 : celui de la mise à plat des images diffusées en grand nombre, œuvres d'art, affiches, photographies de presse et publicités confondues. La parodie, dont le ressort joue

458 Cette indifférenciation montre bien l'héritage de Picabia qui, comme nous l'avons vu, recopie dans le même temps les dessins issus de revues scientifiques et les dessins d'Ingres.

459 Toujours en 1963, Larry Rivers prend aussi comme motif d'une peinture un timbre français reproduisant *Les Joueurs de cartes* de Cézanne (1890-1895).

460 Marco Livingstone, *Pop art, op. cit.*, 2000, p. 77.

461 Suzi Gablik. *Pop art redefined, op. cit.*, p. 12 : « It has become part of a common language understood by everybody. »

justement sur l'écart hiérarchique et la confrontation, semble selon ce point de vue avoir peu de place dans le Pop art.

En découvrant, à travers la lecture de *Pop art redefined*, le visage d'un mouvement très attentif à l'histoire de l'art, Harold Rosenberg émet cette remarque : « Le Pop art est considéré comme l'art des objets quotidiens et des images banales […], mais son caractère essentiel consiste à refaire des œuvres d'art.[462] » Il s'agit aux yeux du critique d'art d'un véritable échec : le Pop art lui apparaît comme un mouvement pleinement conscient de son statut en tant qu'art mais qui ne dit pas son nom, et masque son jeu en mimant une rupture entre majeur et mineur, entre l'art et le quotidien le plus vulgaire[463]. Benjamin Buchloh note quant à lui que si les appropriations d'images issues des supermarchés, de la publicité, de la presse grand tirage ou du cinéma sont des « tentatives visant à "réduire l'écart" » entre culture populaire et culture savante, elles « réaffirment le caractère inébranlable de la division, parce qu'elles restent dans le contexte de l'art »[464]. Georges Roque part d'un constat similaire, qu'il perçoit, quant à lui, comme l'une des forces du Pop art :

> « On voit donc que le recours à des sujets comme à des techniques mineures ne vise pas à "réconcilier l'art et la vie", ou à combler le fossé entre l'art majeur et l'art mineur comme on le dit encore trop souvent, mais à attaquer l'art majeur comme tel en le confrontant brutalement avec des techniques et des objets issus de l'art mineur.[465]»

En introduisant à l'intérieur d'une nouvelle œuvre les moyens de reproduction, ou en imitant leurs effets d'altération et de trivialisation, la parodie pop ne se contente pas de dresser le constat d'un nivellement des images. Si les sérigraphies de Warhol [cat. 250, 251] mettent en scène le fait que, dans une société de la standardisation, *La Joconde*, Marilyn Monroe ou les boîtes de soupe Campbell sont équivalentes car « toutes, de la même manière, sont prêtes pour la consommation de masse »[466], le geste de reprise du chef-d'œuvre ancien n'en est pas moins emprunt d'un désir d'exposer, par la parodie, les

462 Harold Rosenberg, « Marilyn Mondrian, Roy Lichtenstein et Claes Oldenburg » in *La Dé-définition de l'art*, (1972), [trad. française par Christian Bounay], Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 1992, p.111.

463 La remarque de Rosenberg vise aussi les critiques d'art qui défendent le mouvement et lisent les œuvres pop à travers le filtre d'une approche essentiellement formaliste.

464 Benjamin Buchloh, « Parody and appropriation in Francis Picabia, Pop, and Sigmar Polke », *op. cit.*, trad. Jean-François Allain in *Roy Lichtenstein, op. cit.*, 2013, p.127.

465 Georges Roque, « Quand le mineur critique le majeur », *Art Press*, n° 266, mars 2001, p. 30.

466 Péter Egri, « Playing Games with Renaissance Art : Leonardo, Duchamp, Dalí, Rauschenberg and Warhol », *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*, vol. 1, n° 1, 1995, p. 75 : « all are equally ready for mass consumption. »

bouleversements en marche en matière de pratique artistique et d'observer les effets de la reproductibilité technique sur l'œuvre d'art.

Tout comme Duchamp qui, en 1919, réagit à la surmédiatisation de *La Joconde* due à son vol de 1911 et à la célébration du 400e anniversaire de la mort de Léonard de Vinci, les sérigraphies du tableau par Warhol font suite à un événement : la toile est prêtée aux États-Unis et exposée au Metropolitan Museum of Art de New York en février 1963. Cette venue exceptionnelle est accueillie par les hommages officiels et un flot de visiteurs, confirmant ainsi le succès et l'autorité du chef-d'œuvre tout en engendrant sa banalisation par sa médiatisation. Warhol s'empare alors d'une photographie du tableau pour réaliser un écran par clichage[467] qui lui sert à sérigraphier Mona Lisa. L'héritage de Marcel Duchamp est clairement assumé dans cette démarche. Mais alors que le geste artistique de Duchamp consiste en l'achat d'une reproduction suivi de sa modification, celui de Warhol réside en la production artistique d'une reproduction mécanique. Chez l'artiste pop, plus de modifications vandales et iconoclastes, plus de jeu de mot douteux : la reproduction n'est plus un objet à maltraiter, mais devient le sujet même et le faire de l'œuvre. La reproduction n'est pas non plus vue comme un objet plastiquement transformable et combinable, comme c'est le cas chez Rauschenberg ; les transformations que connaît l'œuvre source sont calquées sur celles que lui imposent les moyens techniques de reproduction et son existence sérielle. *Mona Lisa* [cat. 251] offre un répertoire de ces transformations : au tableau unique se substitue son impression multiple, dans une répétition qui confine au martellement, allant jusqu'à la juxtaposition ; les reproductions peuvent être tronquées et préférer le détail des mains ou du visage à l'intégralité du tableau ; les teintes nuancées et subtiles de la peinture à l'huile s'éclipsent pour laisser place au noir et blanc et aux couleurs vives et unies qui rappellent le procédé de la quadrichromie. Warhol ne rectifie pas ses sérigraphies, il laisse leurs imperfections visibles : traces irrégulières liées à une raclette trop usée, bavures provoquées par un excès d'encre, pâleur de l'image liée à un écran encrassé ne laissant plus passer la peinture[468]. Les altérations que subit la toile de Léonard de Vinci sont le lot commun des reproductions, elles sont le prix à payer pour l'accessibilité de l'œuvre d'art. Dans les cartes postales et autres impressions diffusées dans la société de consommation, *La Joconde* peut bien troquer

467 À ce sujet, voir Marco Livingstone, « À faire soi-même : notes sur les techniques de Warhol », in *Andy Warhol, Rétrospective* [exposition MoMA, New York, 6 févr.-4 mai 1989 ; Centre Pompidou, Paris, 21 juin-10 sept. 1990], Paris, Ed. du Centre Pompidou, 1990, p. 63-78.

468 Cf. *Ibid.*

sa qualité picturale contre une impression sérigraphique imparfaite, et son existence unique contre une répétition en série. Mais le fait d'intégrer ces aspects au sein d'une œuvre d'art nouvelle considérée comme telle met en scène la confrontation brutale dont parle Georges Roque[469]. La confrontation de l'art majeur à des techniques perçues comme mineures prend la forme d'une trivialisation parodique. En témoigne la réception de ces œuvres par Robert Rosenblum, pour qui Warhol métamorphose une « icône de l'art » en « hybride de vedette de cinéma et de reproduction trouvée dans un Prisunic »[470].

Les altérations dues au bon vouloir du procédé mécanique de reproduction – et délibérément non corrigées par Warhol – remplacent les traces et les accidents picturaux très fortement valorisés dans l'Action painting comme témoignages, garants de l'originalité et de l'authenticité de l'œuvre. La main de l'artiste s'efface et recule devant tout caractère expressif. Lichtenstein propose lui aussi ce nouveau paradigme, sans adopter la sérigraphie, mais en mettant la peinture au service d'une esthétique de l'impression tramée, aux points Ben-Day et aux surfaces de couleurs planes cernées par des contours noirs. Si les *Mona Lisa* de Warhol [cat. 250, 251], tout comme les parodies de Lichtenstein [cat. 146], ne sont pas reproductibles à l'identique[471] et gardent ainsi un lien avec la valeur d'originalité et d'unicité, elles affirment volontairement l'« anesthésie de la subjectivité »[472] que décrit Catherine Grenier. Tout comme Marcel Duchamp en son temps, c'est en parodiant des œuvres qui représentent une grande dextérité, un aboutissement et une maîtrise manuelle des moyens picturaux, que les artistes bousculent le faire artistique et la conception traditionnelle du génie subjectif et expressif. Mais alors que chez Duchamp, l'usage de la reproduction sert la mise à mort de l'aura de l'œuvre d'art commise par un parodiste joyeux et vandale, le geste de Warhol est plus ambigu. Ainsi, pour Pierre Beylot : « Le geste pop transforme l'œuvre citée en un signe culturel à qui il confère une dimension auratique supplémentaire tout

469 Georges Roque, « Quand le mineur critique le majeur », *op. cit.*, 2001, p. 30.

470 Robert Rosenblum, « Warhol comme Histoire de l'art », in *Andy Warhol, Rétrospective*, *op. cit.*, p. 32.

471 Les *Mona Lisa* de Warhol sont montées sur des toiles préalablement recouvertes de peinture. La composition finale repose sur la disposition répétée de l'écran sérigraphique, disposition qui n'est pas mécanique, mais effectuée manuellement. Warhol décline d'ailleurs le thème dans de nombreuses œuvres, qui sont toutes différentes les unes des autres. Quant à Lichtenstein, la disparition de tout expressivité de sa main au profit de l'aspect d'une reproduction mécanique lui demande, comme nous l'avons vu, un travail pictural minutieux.

472 Catherine Grenier, « Nouveaux réalismes et Pop art, l'art sans l'art », in *Les Années Pop, 1956-1968*, [Exposition Centre Pompidou, Paris, 15 mars-18 juin 2001 ; sous la dir. De Mark Francis], Paris, Ed. du Centre Pompidou, 2001, non paginé.

en affichant son appartenance à l'ère des images soumises à la reproductibilité technique.[473] » Si le tableau de la Renaissance et, avec lui, les valeurs d'authenticité et d'originalité qu'il incarne, ressortent réduits et égratignés par leur trivialisation pop, la répétition multiple de *La Joconde* lui redonne paradoxalement une forme d'autorité. Image martelée, elle est en proie à sa disparition et sa banalisation tout en s'imposant par sa présence vertigineuse, la quantité venant en quelque sorte compenser la perte de son aura originelle. Warhol s'amuse avec ironie de cette ambiguïté lorsqu'il titre *Thirty are better than one* [cat. 250] l'une des œuvres de la série, où trente sérigraphies de *La Joconde* se succèdent, strictement alignées sur cinq lignes.

Le rabaissement et l'ironie[474] qui les accompagnent font des *Mona Lisa* de Warhol – mais aussi des toiles de Lichtenstein qui citent les maîtres de la modernité – le lieu d'une confrontation parodique[475]. Mais ce procédé de la trivialisation[476], qui transforme la peinture originale en un lieu commun de la consommation vulgarisé, connaît un développement plus ouvertement parodique dans le travail de Mel Ramos. Dans les années 1960, sa contribution au Pop art consiste en la reprise d'une iconographie de la culture de masse, qui se concentre progressivement sur les pin-up, dont la nudité est associée à des produits de consommation dans des compositions explicitement érotiques. À partir de 1972, il passe les grands nus de l'histoire de l'art à travers le filtre de ces playmates dans sa série *A Salute to Art History* [cat. 186-191]. Tout comme Warhol ou Lichtenstein, il traduit l'œuvre d'art dans une esthétique empruntée aux images de la société de consommation. Mais cette traduction ne s'en tient pas à l'imitation des procédés et des effets de la reproductibilité mécanique : elle créé un parasitage d'images et de registres qui mène à de véritables travestissements burlesques, kitsch et artificiels. L'artiste revendique l'humour présent dans cette série : « J'aime raconter des plaisanteries et j'aime faire des plaisanteries avec les peintures.[477]»

Dans le catalogue de l'exposition *Le Nouveau Réalisme*[478], Cécile Debray relève

473 Pierre Beylot, *Emprunts et citation, op. cit.*, p. 12.

474 Sur le rapport entre ironie et Pop art, nous renvoyons à Bertrand Rougé, « Pop Art américain, ironie et collage: une poétique de la répétition », in *Artstudio*, hiver 1991, n° 23, p. 68-83.

475 Gérard Genette cite d'ailleurs *Trente valent mieux qu'une* [cat. 250] comme l'un des exemples de la parodie hyperartistique, au même titre que *L.H.O.O.Q*. Gérard Genette, *Palimpsestes, op. cit*., p. 537.

476 Nous aurons l'occasion de revenir en détail sur les procédés de trivialisation à l'œuvre dans les parodies [cf. *infra*, chap. 5, 5.1].

477 Mel Ramos, « All my work sums upp the fact that I really love women. », conversation between Mel Ramos and Belinda Grace Gardner in Düsseldorf, Germany, (Spring 2002), in *Mel Ramos*, *Heroines, Goddesses, Beauty Queens*, Bielefeld, Kerber Verlag, 2002, p. 216 : « I love to tell jokes and I love to make jokes with paintings. »

478 *Le Nouveau réalisme*, [exposition Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 28 mars-2 juill. 2007 ; Sprengel Museum Hannover, 9 sept. 2007-27 janv. 2008], Paris, Ed. de la Réunion des musées

la présence importante d'un « maniement virtuose de la référence » de la part d'artistes français qui, dans les années 1960, « revisitent avec humour les œuvres des autres »[479]. Ce trait caractéristique est relié par l'auteure au « thème récurrent, tant chez les artistes du Pop art américain que chez les Européens, de la réplique [et] de la reproduction »[480]. La question de la reproductibilité de l'œuvre dans le contexte de la société de consommation semble, en effet, faire le lien entre les parodies[481] d'artistes comme Martial Raysse et Alain Jacquet et celles de leurs confrères anglophones[482].

Martial Raysse, signataire du premier manifeste du Nouveau Réalisme en 1960[483], est souvent perçu comme « le plus "pop" de tous les nouveaux réalistes »[484]. Bien qu'il prenne rapidement ses distances avec le mouvement[485] – comme il l'avait fait auparavant avec le Nouveau Réalisme –, ses parodies des années 1963-1965, regroupées sous le nom *Made in Japan* [cat. 199-207], montrent une certaine proximité avec les parodies pop observées précédemment. Sa production des années 1961-1965 convoque une imagerie préexistante, dont l'unité principale repose sur une iconographie féminine. Il utilise des photographies de visages de femmes stéréotypés, la plupart du temps anonymes, qui rappellent les images de réclame. Puis, à partir de 1963, il ajoute à ce répertoire les reproductions d'œuvres d'art qui représentent les Suzanne, Psyché, Ève, Odalisques et autres figures de l'histoire de l'art. Signalant lui aussi le flux d'images mêlant les registres et les époques, Martial Raysse réserve à toutes ces images préexistantes sérigraphiées un traitement égal. Il troque le strictement pictural des œuvres parodiées contre des techniques et matériaux divers, choisis pour leur aspect résolument moderne : sérigraphie, couleurs fluorescentes vaporisées à la bombe, néons qui rappellent les enseignes lumineuses, projection d'un film, objets standardisés en

nationaux, 2007.

479 Cécile Debray, « Du Nouveau réalisme », in *Le Nouveau réalisme*, *op. cit.*, 2007, p. 27.

480 *Ibidem.*

481 Dans son chapitre intitulé « Moderne Kunst, Le Pop art européen, les années 1960 et la suite », Marco Livingstone donne une place de choix à ces deux artistes. Marco Livingstone, *Pop art*, *op. cit.*, 2000, p. 141-146.

482 Cécile Debray mentionne aussi Jean Tinguely et ses « Méta-mécaniques » du milieu des années 1950, qui renvoient aux univers peints d'Auguste Herbin (« Méta-Herbin »), de Kandinsky (« Méta-Kandinsky ») ou de Malevitch (« Méta-Malevitch »). Dans ses pastiches, Tinguely emprunte à ces artistes leurs langages picturaux afin de les mettre en mouvement. C'est en passant par la référence aux maîtres de l'abstraction qu'il affirme l'introduction du mouvement comme donnée fondamentale de son art.

483 Pierre Restany, « Déclaration constitutive du Nouveau Réalisme », 27 octobre 1960.

484 Pierre Restany, *60/90, Trente ans de Nouveau réalisme, op. cit.*, 1990, p. 51.

485 En 1966, Martial Raysse déclare : « Le Pop art, maintenant, c'est le bon goût international, il est déjà à la portée de tous les petits rentiers de la peinture, comme ce fut le cas pour l'informel. À fuir. » in Otto Hahn, « Le "Matisse des prisunics" et le "Rodin des déchets" mettent la couleur et le dynamisme en scène », *Arts Loisirs*, n° 24, Paris, 9-15 mars 1966, p. 51.

plastique. Comme il le déclare lui-même, il « restructure la vie, ou les reproductions d'Ingres, à partir de la publicité »[486]. L'artiste propulse ainsi, avec humour, ces chefs-d'œuvre anciens dans une société du clinquant et du reproductible et, pour reprendre les termes d'Otto Hahn, les transforme en « lieux communs culturels »[487]. Martial Raysse ironise sur sa propre expérience pour commenter ce rapport à la reproduction de l'œuvre d'art :

> « J'ai vécu à Nice pendant des années. Nice est une ville déserte qui vit soixante mille ans en arrière. On n'y connaît les œuvres des grands maîtres classiques que par reproductions. Les reproductions faussent tout. J'ai eu beaucoup de déception en voyant un jour les œuvres véritables.[488] »

Par le titre de sa série parodique, Raysse établit un parallèle immédiat entre la production de l'œuvre d'art et la production en série d'objets standardisés. La formule « Made in Japan », qui imprègne le quotidien de ses contemporains, symbolise, selon lui, le fait de s'emparer d'un modèle de référence, doté par ailleurs d'une forte valeur monétaire, afin d'en livrer une version moins onéreuse, plus efficace et en phase avec les attentes actuelles. La main de l'artiste est mise à distance par l'usage de la sérigraphie, l'ajout d'objets non modifiés achetés dans le commerce – qualifiés par Didier Semin de « petits objets *ready-made* »[489] – et la vaporisation de la couleur à la bombe qui, à la différence des coulures présentes notamment dans les *Combine paintings* de Rauschenberg, efface toute touche et expressivité picturale. Mais la transformation du chef-d'œuvre parodié se fait néanmoins plus massive et subjective qu'elle ne l'est chez Warhol[490]: la reproduction sert de support, pour un résultat parodique entièrement reconfiguré.

De son côté, Alain Jacquet réalise de nombreuses œuvres parodiques dans les mêmes années, en 1963-1965. En 1963, il entreprend une série de *Camouflages*, où il

---

486 Martial Raysse, cité par Otto Hahn, « Martial Raysse ou la beauté comme invention et délire », *Art International,* Paris, Art International, vol. X/6, 1966, p. 78.

487 Otto Hahn, « Martial Raysse ou la beauté comme invention et délire », *op. cit.*, p. 79.

488 Martial Raysse, extrait d'un entretien avec Guy de Belleval, « Martial Raysse : je prends des émotions au piège », *Galerie des Arts*, Paris, n° 34, mai 1966, p. 8.

489 Didier Semin, « Martial Raysse, alias Hermès : la voie des images », *Martial Raysse, op. cit.*, 1992, p. 16.

490 Une lettre de Martial Raysse à Pierre Restany, sans doute rédigée en 1964 – si l'on en croit la date de la réponse de Restany –, témoigne de la surprise, mais aussi du scepticisme, de l'artiste français face aux pratiques de Warhol, qui délègue à ses assistants la réalisation des sérigraphiques des *Brillo Boxes* : « […] il utilise c'est très curieux à voir une équipe de jeunes frappes évaporées pour travailler à sa place. Ça vaut le coup d'œil... ». Lettre manuscrite de Martial Raysse à Pierre Restany, non datée, postée des États-Unis, sur papier à en-tête de la Dwan Gallery, extrait cité in Nathalie Leleu, « Accumulations, répétitions, séries, multiples : De la parenté transatlantique de quelques "processus quantitatifs d'expression" », *Le Nouveau réalisme*, *op. cit.*, 2007, p. 213.

transforme des œuvres de Botticelli [cat. 119, 120], de Michel-Ange [cat. 118], de Bronzino, de Matisse ou d'artistes américains contemporains comme Jasper Johns et Roy Lichtenstein[491]. Si certains *Camouflages* consistent en un traitement des œuvres sources à la manière d'un camouflage militaire [cat. 118], d'autres s'apparentent à un télescopage [cat. 119-120]. Pour ces derniers, Jacquet fait « entrer en collision des images venues du "grand art" […] avec des formes populaires prélevées dans la vie quotidienne, moderne, ou dans la culture de masse »[492]. La démarche est proche du Pop art, mais le ressort parodique y est plus déclaré que dans les *Mona Lisa* de Warhol : la confrontation ne s'en tient pas au chef-d'œuvre face à sa reproduction mécanique, mais se joue dans le parasitage d'images, provoquant des rencontres incongrues et amusantes. Dans ses différentes huiles sur toiles qui parodient Botticelli, intitulées *Camouflage Botticelli – La Naissance de Vénus* [cat. 119, 120], Jacquet mêle littéralement la Vénus au motif d'une pompe à essence Shell. Il effectue un rapprochement par analogie entre la coquille Saint-Jacques dont naît la déesse et le nom et le logo de la compagnie pétrolière. Puisque la publicité utilise allègrement les œuvres de l'histoire de l'art pour vendre, l'artiste déjoue ce processus en intégrant cette rencontre au sein d'une peinture : « Quand les "Botticelli" font les beaux jours de Revlon, des P. et T. ou de Palmolive, pourquoi ne pas boucler le cycle et remettre la *Naissance de Vénus* dans une coquille "Shell".[493] » Comme l'affirme Alain Jacquet, ces parodies sont liées à la question de la reproductibilité de l'œuvre d'art et de sa banalisation :

> « J'ai utilisé des images d'œuvres d'art très connues que l'on commençait à reproduire en très grand nombre au moyen, par exemple, de la carte postale, du poster et qui, d'une certaine manière, finissaient par être reçues au même niveau que l'image d'un hot dog, à travers la publicité. »[494]

Les *Camouflages* sont effectués à la peinture à l'huile dans un rendu par aplats de couleurs, à la manière des affiches imprimées, qui évince toute l'expressivité

491 Ces œuvres permettent de reposer la question du nivellement entre le majeur et le mineur dans le Pop art. Bien que les œuvres de Johns et de Lichtenstein consistent en des appropriations d'images non artistiques – en l'occurrence un drapeau ou la représentation publicitaire d'un hot dog – Jacquet semble ainsi affirmer leur appartenance au monde de l'art, au même titre que les grands œuvres de la Renaissance.

492 Guy Scarpetta, « La trame dans tous ses états », in *Alain Jacquet, camouflages et trames*, [exposition Musée d'art moderne et d'art contemporain, M.A.M.A.C., Nice29 janv.-22 mai 2005], Nice, Musée d'art moderne et d'art contemporain, 2005, p. 14.

493 Alain Jacquet, « Les camouflages d'Alain Jacquet », *Chefs d'œuvre de l'art*, N° 72, Paris, Hachette, 1964, p. IV.

494 Alain Jacquet, in « Alain Jacquet, le chemin, la voie, la manière d'agir. Entretien avec l'artiste par Sylvie Couderc », in *Alain Jacquet : oeuvres de 1951 à 1998*, [exposition, Musée de Picardie, Amiens, 21 mars-17 mai 1998], Amiens, Musée de Picardie, 1998, p. 73.

recherchée dans les toiles abstraites de Jacquet des années 1960-1961. À partir de 1964, sa réflexion sur la reproductibilité le conduit à employer la sérigraphie, dans la série des *Images tramées*, investigation qui rapproche l'artiste du Mec'art (Mechanical art), courant théorisé par Pierre Restany. Cette série est inaugurée par le célèbre *Déjeuner sur l'herbe* [cat]. À la différence de Warhol, qui sérigraphie une reproduction photographique du tableau source, Jacquet fait réaliser ses écrans sérigraphiques à partir d'une photographie orchestrée par ses soins. À l'instar de Manet qui, un siècle plus tôt, actualisait la gravure du *Jugement de Pâris* en représentant des modèles contemporains, il fait poser des acteurs du monde de l'art qui lui sont proches – la marchande de tableaux Jeannine de Goldschmidt, le peintre italien Mario Schifano et le critique Pierre Restany –, invités à rejouer le tableau célèbre au bord d'une piscine. Cette photographie lui sert de « matrice visuelle »[495] : à l'aide d'un procédé de report sérigraphique, l'artiste décline cette image dans plus de cent versions [cat. 121], toutes différentes les unes des autres, sur toile ou sur papier. Jacquet poursuit sa réflexion, entamée dans ses *Camouflages*, sur le brouillage de l'image. La trame quadrichromique est, en effet, agrandie, de manière à morceler la représentation et à en perturber la lisibilité et la cohérence. Ce procédé est ensuite employé dans des œuvres de 1965 qui actualisent des toiles de l'histoire de l'art, en jouant sur des effets de trames par points ou par lignes. Clin d'oeil à ses *Camouflages* d'après Botticelli, *La Source* d'Ingres est transformée en une femme casquée qui tient en ses mains un baril d'essence, dont certaines versions sont sérigraphiées, avec humour, sur un matelas gonflable [cat. 122]. Ces parodies interrogent la notion même de chef-d'œuvre unique, à l'heure de la production de masse qui peut s'appliquer au domaine de l'art.

La reproductibilité de l'art et le flux d'images diffusées apparaissent comme l'une des préoccupations majeures traduites par les parodies développées dans les années 1960. Les artistes de la Figuration narrative investissent eux aussi le musée imaginaire, et recherchent une collision d'images issues de divers registres – notamment chez un artiste comme Erró qui, comme nous le verrons par la suite, explore ces chocs dans ses collages picturaux. Le phénomène de la reproductibilité de l'œuvre allant grandissant, ce qui était intégré comme une donnée chez les artistes du premier XX^e^ siècle devient omniprésent et central pour ceux des générations suivantes.

495 Nathalie Leleu, « Accumulations, répétitions, séries, multiples : De la parenté transatlantique de quelques "processus quantitatifs d'expression" », in *Le Nouveau réalisme*, *op. cit.*, 2007, p. 212.

## 3.2 L'héritage de l'avant-garde

Au-delà de la question de la reproductibilité, les avant-gardes historiques apparaissent comme une référence désormais nécessaire et incontournable, ce qui oblige les artistes à se positionner face à cette ascendance, parfois au moyen de la parodie. Son emploi peut servir à perpétuer l'idée d'une rupture avec la tradition, avec le grand art muséal et classique. Les œuvres avant-gardistes – et principalement celles de Marcel Duchamp, qui suscitent, dans les années 1960, un fort intérêt chez les jeunes artistes et connaît une reconnaissance officielle, par la parution d'ouvrages et l'organisation d'expositions – peuvent aussi faire l'objet de parodies, soit pour affirmer une filiation par une citation ludique, soit pour s'attaquer aux œuvres majoritairement vues comme fondatrices, lesquelles jouent à présent, aux yeux de certains artistes, le rôle d'une tradition à déboulonner.

Le 4 mai 1962, Niki de Saint Phalle participe, en compagnie notamment de Jean Tinguely et Robert Rauschenberg, à une représentation théâtrale donnée au Maidman Playhouse de New York. Il s'agit de *The construction of Boston*, pièce de Kenneth Koch mise en scène par Merce Cunningham. Niki de Saint Phalle, costumée d'un uniforme de soldat de l'armée napoléonienne, effectue alors une séance de tirs sur une réplique de *La Vénus de Milo*, trouvée dans les décors du théâtre [cat. 243]. Munie d'une carabine, l'artiste tire sur l'effigie, préalablement garnie de poches de peinture noire et rouge. À chaque nouvel impact, des jets de peinture giclent du corps de l'œuvre, de sa tête, de sa poitrine et de son ventre, tels des saignements pendant une fusillade. Outre la facture sommaire de la réplique en plâtre, qui rompt avec la plastique lisse du marbre antique, la principale atteinte à la pureté classique est matérialisée par les éclaboussures[496] qui maculent la Vénus blanche. La violence contenue dans les *Tirs*, entrepris par l'artiste à partir de 1961, se fait ici d'autant plus évocatrice qu'elle s'applique à la représentation d'une figure humaine, désormais sanguinolente.

Cette violence symbolique et jouissive à l'encontre de la tradition artistique[497],

496 Éclaboussures, propres au travail de Niki de Saint Phalle, dans lesquelles Pierre Restany lit « la plus irrévocable parodie du style américain, une exécution en règle de l'académisme new-yorkais », in *Le Nouveau réalisme*, (1968), Paris, Transédition, Luna Park, 2007, p. 62. Si évocation de l'Action painting il y a, elle se rapporterait plus, selon les classifications précédemment établies, au pastiche qu'à la parodie.

497 Notons que ce n'est pas la première fois que l'art ancien est visé par Niki de Saint Phalle : en 1961, elle réalise des œuvres intitulées *Old master*, pour lesquelles elle tire sur des reliefs placés dans des cadres traditionnels.

qui ne va pas sans une part de spectacle, se place directement dans la continuité de la table rase avant-gardiste. Le choix d'une *Vénus de Milo* participe à cette filiation en rappelant, volontairement ou non, les œuvres de Baargeld, Ernst, Ray, Magritte ou les propos de Malevitch. Les impacts de balles peuvent aussi faire écho à ceux, représentés et non actés, dont Picabia parsème le corps blanc d'une silhouette féminine d'Ingres dans *La Nuit espagnole* [fig. 32], faisant de l'œuvre passée une cible[498] à abattre. La « destruction de l'art ancien »[499], qui passe par la mise à mort d'un canon classique, apparaît comme la condition nécessaire à un renouvellement, lié, dans le cadre de la pièce de Koch, à la construction d'une ville moderne. Mais, comme le souligne Catherine Francblin, la statue n'est pas seulement « l'emblème d'une culture artistique périmée, elle est aussi celui d'une certaine représentation de la femme »[500]. Comme nous l'avons vu précédemment, attaquer cette représentation est, pour les artistes des avant-gardes historiques, un moyen de bousculer un modèle de beauté féminine érigé en parangon. Le bouleversement que réalise Niki de Saint Phalle est d'une autre nature, et se joue dans la mise en scène d'un « transfert […] du pouvoir »[501] : de femme idéalisée, sculptée de mains d'hommes, la Vénus devient une cible livrée à une femme armée, qui endosse avec extravagance un costume masculin militaire d'une époque révolue. Se lit ainsi, en filigrane de cette attaque à la *Vénus de Milo*, un regard porté sur l'avant-garde historique elle-même qui, dans sa révolte, reste ancrée dans une société phallocratique, évoquée par l'habit militaire. L'artiste se met dans la peau d'un avant-gardiste, afin de démontrer et d'utiliser l'efficacité des procédés parodiques, tout en se positionnant dans une distance critique à l'égard de cette ascendance.

Le reprise des maîtres anciens dans le début des années 1960 n'en passe pas pour autant systématiquement par la parodie. En 1962, l'année où Niki de Saint Phalle exécute en public *La Vénus de Milo*, Yves Klein se procure des répliques en plâtre de *La Vénus de Cnide*, de *La Victoire de Samothrace* et d'un *Esclave* de Michel-Ange. Il recouvre ces monuments de la sculpture classique du bleu IKB, comme il l'avait fait auparavant avec des morceaux de bois, des éponges ou une mappemonde. La manière dont ces sculptures sont transformées fait penser à plus d'un titre aux objets surréalistes, Vénus repeinte par Magritte [fig. 28], ligotée par Man Ray [fig. 45] ou percée de tiroirs

498 Le motif de la cible, utilisé par Niki de Saint Phalle dans plusieurs œuvres de 1960-1961, dont *Hors-d'œuvre (Portrait of my Lover, Portrait of myself)*, peut d'ailleurs renvoyer non seulement à Jasper Johns, mais aussi aux cibles maintes fois représentées par Picabia.
499 Catherine Francblin, *Niki de Saint Phalle, la révolte à l'œuvre*, Paris, Ed. Hazan, 2013, p. 114.
500 *Ibidem.*
501 *Ibid.*, p. 115.

par Dalí [fig. 15]. Mais ici, la dimension parodique, ludique et violente, voire sadique, cède la place à une démarche d'appropriation du monde et du réel, qui peut s'étendre aux chef-d'œuvres sculptés. Les sculptures anciennes sont conquises par le bleu, instauré comme signature d'Yves Klein, qui les transfigure et leur confère dans le même temps une présence sensible et une immatérialité.

Le geste parodique de Niki de Saint Phalle porte en lui l'ambivalence d'une filiation qui revendique une hérédité tout en soulignant un déplacement essentiel. Chez certains artistes, cette filiation ambivalente va s'exprimer non pas en rejouant l'attaque contre un canon de l'art traditionnel, mais en parodiant les œuvres des premières décennies du XX^e^ siècle. La manière dont les artistes s'emparent du *ready-made* duchampien, pour rompre avec la dimension picturale et abstraite valorisée dans les années 1940 et 1950, montre combien le questionnement de cette postérité est commun aux artistes américains et français[502]. Les artistes du Nouveau réalisme ou du Pop art vont avoir recours à l'objet, parfois en citant directement les objets élus par Duchamp. La réflexion sur le *ready-made* ne va pas seulement se jouer sur le mode d'une adhésion : il s'agit plus d'un retour sur le *ready-made* que d'un simple retour au *ready-made*. En 1964, Daniel Spoerri[503] réfléchit à la proposition du « *ready-made* réciproque »[504] proposée par Duchamp et cite *L.H.O.O.Q.*, dans *Utiliser un Rembrandt comme planche à repasser* [cat. 239]. Sur une chaise ironiquement maculée de peinture – le pictural se réduisant ici à ces salissures, allusion aux taches et coulures valorisées par l'expressionnisme abstrait –, l'artiste dispose une planche, entourée d'un tissu décoré d'une reproduction de *La Joconde*, et un fer à repasser. Comme le laisse entendre la serviette rouge posée sur la planche, ce dispositif pourrait bien être utilisé dans sa

502 À ce sujet, nous renvoyons à Camille Morineau, « La "filière" Duchamp », in *Le Nouveau réalisme*, *op. cit.*, 2007, p. 98-113.

503 Daniel Spoerri entretient un dialogue fructueux avec Duchamp. Les œuvres citant le travail du dadaïste sont très fréquentes dans son travail. *La Valise* de 1961, regroupant des œuvres de petites dimensions de Tinguely, d'Arman, de Niki de Saint Phalle, de Dufrêne, de Raysse ou de Hains, est un clin d'œil aux « boîtes-en-valise » (1936-1966). En 1966, l'artiste réalise une parodie intitulée, à l'instar de sa source, *L.H.O.O.Q.* [cat. 240]. Un derrière féminin moulé dans du plâtre est disposé sur des interrupteurs, comme pour illustrer de manière littérale la légende iconoclaste ajoutée à *La Joconde* par Duchamp en 1919. En 1970, Spoerri réalise un *Hommage à R. Mutt.* Il photographie alors pendant dix jours toutes les toilettes où il se rend, en hommage à Duchamp (mort en 1968) et à son urinoir. En 1989, il utilise le porte-manteaux original employé par Duchamp pour son *ready-made* intitulé *Trébuchet* (1917). Ce porte-manteaux, mêlé à d'autres objets accumulés, est fixé sur une planche, elle-même destinée à être fixée au mur. En passant du sol – dans *Trébuchet* – au mur, l'objet regagne sa place traditionnelle et fonctionnelle, geste qui permet ironiquement de « remettre Duchamp en place », comme l'indique le titre de l' œuvre *Marcel Duchamp remis en place !*. Au sujet de la relation Duchamp/Spoerri, voir notamment *Daniel Spoerri*, [exposition, Centre Pompidou, Paris, 6 mars-6 mai 1990], Paris, Centre Pompidou, 1990, p. 32-34.

504 Marcel Duchamp, « À propos des *ready-mades* », *op. cit.*, p. 182.

fonction la plus usuelle, celle d'un véritable repassage. Sur le mode de l'hommage humoristique, Spoerri fait mine de prendre Duchamp au mot de la lettre[505] et en profite pour poursuivre sa réflexion sur la reproductibilité du chef-d'œuvre, ce dernier se résumant désormais à un substitut mineur et kitsch, le tissu imprimé.

En 1960, Jean Tinguely réalise *Les Chiottes* [cat. 247], œuvre qui dialogue, avec ludisme et complexité, avec le fameux *ready-made* de 1917. Alors que l'urinoir de Duchamp est intitulé *Fontaine* et est photographié, sur socle, dans une position qui en détourne l'usage, les toilettes de Tinguely sont remises à l'endroit et leur titre renvoie, de la manière la plus directe et la plus vulgaire, à leur utilisation. Mais Tinguely ajoute à ces « chiottes », qui n'en sont précisément pas, un moteur et un bruiteur, et leur donne un aspect volontairement construit et bricolé, qui se substitue à la standardisation de l'urinoir choisi, acheté puis signé R. Mutt. Tinguely montre ce qu'il doit à Duchamp, tout en se démarquant du *ready-made* pour mettre en place une sculpture en mouvement, à partir d'une pratique du recyclage[506]. Ce même *ready-made* est cité par Oldenburg qui, en 1966, remplace l'urinoir usuel en porcelaine par une sculpture molle et brillante en vinyle intitulée *Soft Toilet* [cat. 174][507]. En 1962, une pelle ressemblant fort à celle de *In advance of the broken arm* (1915), est utilisée par Jim Dine, qui colle l'objet sur une toile verticale [cat. 65] et applique sur le tout, avec une certaine gestualité, une couche de peinture noire. La pelle est ainsi réintroduite dans un espace pictural – avec lequel Duchamp entendait justement en finir – pour faire se côtoyer avec amusement deux bagages culturels incontournables et *a priori* irréconciliables : le *ready-made* et l'Expressionnisme abstrait.

L'héritage de Marcel Duchamp ne se limite ni aux artistes affiliés au Pop art et au Nouveau réalisme, ni à la problématique de l'objet. Du 20 octobre au 10 novembre 1965, la galerie Mathias Fels – alors l'un des lieux d'exposition des artistes de la Nouvelle Figuration à Paris – présente « La Fête à la Joconde », suite à une exposition du même nom organisée le 30 avril dans l'atelier de Lucio Del Pezzo. Comme l'explique Otto Hahn, il s'agit avant tout de « commémorer le geste blasphématoire de

505 Daniel Spoerri indique d'ailleurs cette œuvre comme l'origine des *Mots pris au piège*, réalisés en collaboration avec Robert Filliou en 1964. [Cf. Otto Hahn, *Daniel Spoerri*, Paris, Flammarion, 1990, p. 58]. Les deux artistes réalisent alors des assemblages d'objets qui illustrent des proverbes.

506 La même année, Tinguely réalise son *Frigo Duchamp*. Le réfrigérateur, offert à Tinguely par Duchamp, est transformé par l'ajout d'une machinerie, d'une sirène et d'un moteur électrique, le tout bombardé de couleur rouge. Tinguely y dialogue avec le créateur du *ready-made*, sur le mode du pastiche autant que de l'hommage

507 En 1969, c'est une œuvre de Picasso qui se voit ironiquement ramollie avec *Soft Version of Maquette for a Monument Donated to the City of Chicago by Pablo Picasso* [cat. 173].

Marcel Duchamp »[508]. Une quarantaine d'artistes, parmi lesquels les acteurs de la Figuration narrative Erró, Peter Klasen [cat. 128] ou Jacques Monory, mais aussi des artistes comme Robert Filliou [cat. 101] ou Enrico Baj [cat. 19] « rivalisent d'invention » pour mettre *La Joconde* « à toutes les sauces »[509]. L'intervention parodique de Duchamp est érigée en geste précurseur et fondateur, et l'exposition se présente sous la forme d'un hommage montrant la pérennité, quarante-cinq ans après, d'un esprit de la subversion et de la blague parodique. Lors de l'événement, l'auteur de la Joconde à moustache et à barbichette est photographié en patriarche[510], assis sur une chaise, face à une œuvre d'Enrico Baj, intitulée *Hommage à Marcel Duchamp* [cat. 19]. Duchamp a collaboré à cette œuvre, parodie à la fois de *La Joconde* et de *L.H.O.O.Q.*, où son visage photographié est collé sur Mona Lisa, elle-même collée sur un fond en papier peint orné d'ironiques médailles – motif récurrent dans l'œuvre de Baj depuis la fin des années 1950. Si l'humour et la dérision sont présentes au sein de l'hommage, une telle exposition affirme que l'omniprésence de la parodie chez les artistes de la nouvelle avant-garde parisienne s'inscrit ouvertement, et même officiellement, dans la lignée des pratiques iconoclastes de l'avant-garde originelle. Marcel Duchamp semble avoir lui-même eu conscience de l'entrée dans l'histoire de sa parodie dadaïste. En 1965, quelques mois avant l'ouverture de « La Fête à la Joconde », il fait lui aussi retour sur *L.H.O.O.Q.*, à l'occasion d'une exposition qui le consacre à la galerie Cordier et Ekstrom à New York[511]. En guise d'invitation au vernissage, il colle sur un carton une carte à jouer représentant *La Joconde*, et la légende « L.H.O.O.Q. rasée » [cat. 68]. Pour les parodistes des années 1960, *L.H.O.O.Q.* apparaît comme un canon du genre. Cette dimension est intégrée non seulement par les artistes et les galeristes, mais aussi par les critiques. En 1969, décrivant l'usage récurrent de la parodie chez Erró[512], Jean-Jacques Lévêque dit de cet artiste qu'il « semble vouloir mettre des moustaches à toutes les Jocondes que sont les chefs-d'œuvre aujourd'hui passés dans le domaine public »[513].

508 Otto Hahn, « Allumettes, Jocondes et églises », *L'Express*, Paris, n° 750, 1-7 nov. 1965.
509 *Ibidem.*
510 Photographie reproduite in *Figuration Narrative, Paris 1960-1972,* [exposition Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 16 avril-13 juil. 2008 ; Institut Valencià d'Art Moderne, Valence, 19 sept. 2008-11 janv. 2009], Paris, Ed. Centre Pompidou, 2008, p. 96.
511 « Not Seen and / or Less Seen of / by Marcel Duchamp / Rrose Sélavy, 1904-1964 ».
512 Erró lui-même ne manque pas de souligner cet héritage parodique dadaïste. Dans sa peinture *Dada* (1967), l'artiste rend un hommage au mouvement en combinant plusieurs œuvres significatives. Il fait la part belle à la parodie en choisissant : *L.H.O.O.Q.* de Duchamp [fig. 23], *Mz. 151, l'Enfant valet* de Schwitters [fig. 53], *La Vénus Restaurée* de Man Ray [fig. 45] et *Typique amalgame vertical en tant que représentation du Dada Baargeld* de Baargeld [fig. 11].
513 Jean-Jacques Lévêque, « Pour rire », *Les Nouvelles Littéraires*, 18 déc. 1969.

En 1976, à l'occasion d'une exposition à la galerie Fred Lanzberg à Bruxelles, un hommage est rendu à Max Ernst. Alain Jouffroy réalise alors, avec l'accord de Dorothea Tanning, l'épouse de l'artiste tout juste défunt, un photomontage qui parodie *Le Rendez-vous des amis* (1922) en lui rendant hommage. Ce photomontage [cat. 123] illustre la couverture du catalogue de l'exposition *Le Rendez-vous des amis, 1976*[514]. Les têtes des artistes exposants sont collées sur celles des surréalistes représentés par le peintre dans l'original ou simplement ajoutées à la composition. On trouve entre autres les visages de Spoerri, de Hains, d'Erró, de Télémaque, de Fromanger, de Recalcati, de Stampfli ou de Monory, mais aussi de Jouffroy lui-même, qui s'invite au sein de ce rendez-vous. Un tel photomontage peut faire penser à celui de Grosz et Heartfield [fig. 26, 27], présenté à la Foire internationale Dada de Berlin de 1920, où le visage d'Hausmann était collé sur un autoportrait du Douanier Rousseau. Mais si Jouffroy utilise un procédé proche de celui des dadaïstes berlinois, son intention est très différente : il s'agit de la part du critique d'art non pas de contester la toile d'Ernst, mais d'asseoir une parenté, par le biais ludique d'un détournement parodique. La nouvelle avant-garde, constituée d'acteurs du Nouveau réalisme et de la Figuration narrative, dont bon nombre développent une pratique de la citation, est présentée comme la digne héritière du dadaïsme et du surréalisme. L'exemple de ces deux manifestations, de 1965 et de 1976, témoigne d'une volonté de tracer une histoire linéaire des avant-gardes aux néo-avant-gardes, lue sous le signe d'une succession. La parodie ferait ainsi partie de l'attirail de l'avant-garde, réinvesti et réemployé par les artistes des années 1960 et 1970 à titre d'hérédité, pouvant certes être dotée d'une certaine distance critique, mais ne s'affichant pas moins comme filiation.

En 1965, du 1er au 29 octobre, la galerie Creuze à Paris présente « La Figuration narrative dans l'art contemporain », exposition manifeste organisée par Gérald Gassiot-Talabot. Le trio de peintres Aillaud, Arroyo et Recalcati fait scandale en exposant l'œuvre collective[515] *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp* [cat. 1]. Ce polyptyque de huit panneaux s'organise comme une « narration par [...] scènes cloisonnées »[516], décrite par Gassiot-Talabot comme l'une des catégories de la

514 *Le Rendez-vous des amis, 1976*, [exposition, Galerie Fred Lanzenberg, Bruxelles, 20 mai-19 juin 1976 ; texte d'Alain Jouffroy], Bruxelles, 1976.

515 En 1964, ces artistes avaient déjà réalisé collectivement un polyptyque intitulé *Une passion dans le désert.*

516 Gérald Gassiot-Talabot, *La Figuration narrative dans l'art contemporain*, [exposition, Galerie Creuze, Paris, 1er-29 oct. 1965], Paris, 1965, texte reproduit in *La Figuration narrative*, [Textes présentés par Jean-Luc Chalumeau], Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 2003, p. 25.

peinture narrative. Les artistes y mêlent les copies[517], parfois parodiques, d'œuvres de Marcel Duchamp[518] à des scènes qui représentent le passage à tabac de Duchamp par les trois artistes eux-mêmes. Ces scènes ressemblent à un « interrogatoire qui tourne mal »[519], s'achevant par la mort puis l'enterrement de l'artiste. Bien que restant dans sa position inversée – et apparaissant de ce point de vue fort peu pratique, voire menaçant pour un potentiel utilisateur qui risquerait d'être arrosé – l'urinoir de *Fontaine*, auquel un panneau entier est consacré, est ramené à sa fonction la plus prosaïque. Il est fixé sur un mur aux carreaux bleus qui évoquent les toilettes publiques. Outre le passage de l'objet à sa représentation picturale, les artistes délogent ainsi le *ready-made* de ce qu'ils perçoivent comme un « sanctuaire », où « la pissotière, bien signée, ne [sent] plus »[520]. Le fenêtre miniature de *Fresh Widow* se retrouve quant à elle placée au mur, dans l'espace clos et blanc où Duchamp est violenté. Les artistes ne s'en prennent pas seulement au *ready-made*, mais aussi au travail de décomposition cinétique du mouvement à l'œuvre dans *Le Nu descendant l'escalier.* Dans le deuxième panneau, Duchamp, de dos, gravit un escalier, puis, dans l'avant-dernier, est représenté en « nu ayant dégringolé l'escalier ». Son corps inerte gît en bas des marches, suite à une chute dont on peut clairement attribuer la responsabilité aux trois artistes en personnes, postés en haut de l'escalier. Le trio emprunte aux codes du roman noir et du film policier – le titre du polyptyque est tiré de l'une des aventures de James Bond écrite par Ian Flemming et parue en 1954 – pour se présenter comme des voyous, des « sinistres individus »[521], pour reprendre les termes de Jean-Paul Ameline, qui soumettent l'intégrité physique de l'artiste vieillissant aux pires sévices.

L'image d'une parodie revêtant le visage d'une mise à mort n'est pas une nouveauté ; mais ici, les artistes s'en prennent directement au créateur des œuvres, toujours bien vivant à l'époque, ce qui explique en partie le scandale suscité par le polyptyque. Car c'est en effet à Duchamp en tant que figure, aussi bien qu'à ses productions, que le trio désire s'attaquer. Selon eux, et contrairement à la vision habituellement portée sur l'œuvre de l'artiste, l'abandon de l'art pictural par celui que

517 Les peintres Francis Biras et Fabio Rieti sont intervenus pour la réalisation de ces copies.

518 *Le Nu descendant l'escalier* (1912), *Fontaine* (1917), *Fresh Widow* (1920), *Le Grand verre* (1915-1923) et *Cœurs volants* (1936).

519 Jean-Paul Ameline, « Aux sources de la figuration narrative », in *La Figuration narrative, Paris 1960-1972*, *op. cit.*, p. 25.

520 Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, Antonio Recalcati, « Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp », texte accompagnant l'œuvre lors de son exposition en 1965.

521 Jean-Paul Ameline, *La Figuration narrative, op. cit*., 2008, p. 25.

Gérald Gassiot-Talabot nomme le « prince dada »[522] ne déplace en rien « la notion traditionnellement démiurgique de l' "acte créateur" »[523]. Le *ready-made* est même décrété – dans un point de vue sans nuance qui l'assimile à un geste magique, le simple fait de toucher l'objet et de le signer suffisant à l'élever au rang d'œuvre d'art – comme « un pas de plus dans l'exaltation de la toute puissance et de l'idéalité de l'acte créateur »[524]. C'est en réalisant une peinture traitée d'une manière neutre et sans émotion, qui plus est collective, dont le sujet n'est pas de « découvrir de nouvelles formes d'expression artistique, mais de donner d'avantage à penser »[525], que les artistes entendent enfin se débarrasser de cette tradition. Comme le souligne Jean-Paul Ameline, le refus du style chez ces artistes et l'agression faite à Duchamp, avant-gardiste qui affirme à maintes reprises son caractère résolument apolitique, « annonce l'engagement de la fraction la plus politisée des peintres liés à la Figuration narrative sur le chemin d'un art d'agitation politique »[526]. Par la suite, en 1967-1969, Arroyo « refait » Miró en le politisant[527]. En 1973, c'est au tour de la peinture métaphysique de Chirico d'être utilisée et transformée par Recalcati, pour l'exposition *La Bohème de Chirico*, présentée à la galerie Mathias Fels[528]. Au-delà de la contestation des grands modèles avant-gardistes, ces exemples sont empreints de la force politique donnée à la parodie dans la production de la Figuration narrative des années 1960 et 1970 – aussi à l'œuvre chez Erró, Equipo Crónica, Les Malassis ou Peter Saul – et sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir[529].

Dans le dernier panneau du polyptyque *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp* [cat. 1] figurent, tenant le cercueil du défunt, Rauschenberg, Oldenburg, Raysse, Warhol, Restany et Arman. Les artistes affiliés au Pop art et au Nouveau réalisme sont ainsi représentés, encore une fois sans la moindre nuance, comme des suiveurs, revêtus de costumes militaires américains. Outre un anti-américanisme quelque peu simpliste, les trois artistes expriment la volonté de se démarquer violemment d'une filiation incontournable. Comme le montre la simultanéité

522 Gérald Gassiot-Talabot, « 1970, Mythologies quotidiennes, Figuration narrative, Peinture politique », in *La Figuration narrative*, *op. cit.*, 2003, p. 100.
523 Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, Antonio Recalcati, *op. cit.*
524 *Ibidem.*
525 *Ibidem.*
526 Jean-Paul Ameline, *op. cit.*, 2008, p. 26.
527 *Eduardo Arroyo, Miró refait, ou les malheurs de la coexistence*, [exposition, Galerie André Weill, Paris, 17 févr.-3 mars 1969], Paris, Galerie André Weill, 1969.
528 *Recalcati, « La Bohème de Chirico »*, [exposition, Galerie Mathias Fels, Paris, oct.-nov. 1973 ; texte d'Alain Jouffroy], Paris, s.n., 1973.
529 Cf. *infra* chap. 6, 6.1.

à Paris de « La Fête à la Joconde » et de la présentation de *Vivre et laisser mourir*, les artistes désireux de faire de la parodie l'un de leurs modes d'action privilégiés semblent ne pas pouvoir faire l'économie de l'héritage duchampien, que ce soit pour l'affirmer ou pour s'en débarrasser. La violence avec laquelle s'exprime le rejet de Marcel Duchamp par Aillaud, Arroyo et Recalcati provoque d'ailleurs un désaccord au sein des artistes regroupés sous l'étiquette de la Nouvelle figuration, et Monory et Klasen – qui participent tous deux à « La Fête à la Joconde » – signent, aux côtés notamment d'André Breton et de José Pierre, un tract contre le trio, intitulé « Le Troisième degré de la peinture ».

En 1966, interrogé par Pierre Cabanne sur sa réception du polyptyque, puis sur la jeunesse artistique actuelle, Marcel Duchamp se désole du manque de nouveauté des œuvres proposées :

> « – Les jeunes sont très bien parce qu'ils sont actifs. Même si c'est contre moi, cela n'a pas d'importance. Ils pensent énormément. Mais rien ne sort qui ne soit toujours de l'ancien, du passé.
>
> – De la tradition.
>
> – Oui. C'est cela qui est ennuyeux ; ils ne peuvent pas s'en dégager. […] Il semble qu'il y ait aujourd'hui, plus que dans les autres périodes du siècle, des liens étroits avec le passé. Cela manque d'audace, d'originalité... »[530]

Il n'est pas surprenant que la revendication d'un retour à la peinture figurative apparaisse comme un recul au créateur du *ready-made*, qui a agi pour faire le deuil de la peinture de chevalet. Mais Duchamp semble ici faire l'impasse sur le fait que ses œuvres des années 1910 et 1920, et sa figure elle-même, apparaissent quarante ans plus tard comme une tradition, que les trois auteurs du polyptyque soumettent, selon les termes de Gérald Gassiot-Talabot, à une « opération de démolition minutieusement orchestrée »[531]. Tout en affirmant un écart violent et abrupt avec l'avant-garde historique, ces artistes se livrent à une entreprise de dépoussiérage parodique, n'hésitant pas à verser dans l'acte voyou, ce qui n'est pas sans lien avec les volontés dadaïstes et surréalistes. La démarche de « laisser mourir », ou plus exactement de tuer, pour « vivre » au temps présent, se rapproche en effet du couple dialectique « rupture/innovation »[532] essentiel à la notion d'avant-garde et à ses manifestations

530 « J'ai une vie de garçon de café », in *Marcel Duchamp, entretien avec Pierre Cabanne*, (1966), Paris, Somogy ed. d'art, 1995, p. 126.

531 Gérald Gassiot-Talabot, « 1970, Mythologies quotidiennes, Figuration narrative, Peinture politique », in *La Figuration narrative*, *op. cit.*, 2003, p. 100.

532 Voir notamment Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne?*, Paris, Ed. Gallimard, 2000, p. 14.

parodiques. C'est cette dynamique de « rupture » qui semble parfois enterrée par ce qui est appelé le postmodernisme, théorisé à la fin des années 1970.

Le postmodernisme est une notion floue, dont les contours et les définitions varient d'un auteur à l'autre. Développée depuis les années 1970, elle apparaît à bien des égards comme une « catégorie "fourre-tout" »[533], son caractère interdisciplinaire ne facilitant pas la tâche d'un éclaircissement théorique. L'usage du préfixe post- indique qu'il s'agit de succéder au modernisme, notion elle-même fluctuante qui désigne une époque, un courant ou un état d'esprit, dont l'origine remonte au milieu du XIX^e^ siècle, la figure d'Édouard Manet servant souvent de repère[534]. Hal Foster distingue deux modernismes : le « modernisme formaliste » et le « modernisme avant-gardiste »[535]. Le postmodernisme peut ainsi être compris comme une réaction au modernisme qualifié de « formaliste », théorisé notamment par Clément Greenberg dans les années 1950, qui trouve une forme d'aboutissement dans l'Expressionnisme abstrait. Selon cette acception, liée au contexte américain, les acteurs du postmodernisme – qu'ils soient artistes ou critiques – agissent pour sonner le glas d'une vision de l'art avançant progressivement vers son autonomie, et vers l'autopurification de chaque médium artistique dans sa spécificité. Les *Combine paintings* de Rauschenberg, par leur caractère hybride et dépendant d'un quotidien non-artistique s'invitant dans l'espace de l'œuvre, peuvent apparaître comme le point de départ de ce postmodernisme, à la fin des années 1950[536]. Dans une acception plus large, le postmodernisme est entendu comme la fin des « grands récits », et plus particulièrement la fin des avant-gardes et de leur « foi indéfectible dans le progrès »[537]. Le modernisme avant-gardiste étant lui même rentré dans l'ordre – en étant institutionnalisé, muséifié et étudié –, le thème de la table rase, qui comme nous l'avons vu motive de nombreuses parodies des années 1910 au milieu des années 1960, est dès lors relégué au rang des utopies dépassées. Comme le note Antoine Compagnon, la posture postmoderne peut ainsi d'emblée être perçue comme paradoxale : « [Le postmodernisme] prétend en finir avec le moderne et [...], en

533 Camille Debrabant, « "Fotobilder", "tableaux photographiques" et "images peintes", la peinture à l'épreuve de la photographie dans l' œuvre de Gerhard Richter, Jeff Wall et Jean-Michel Alberola », *Le Postmoderne : un paradigme pertinent dans le champ artistique ?*, [Actes de colloque, INHA et Grand Palais, Paris, 30-31 mai 2008 ; publication en ligne], p. 57.

534 Voir notamment *Manet inventeur du moderne*, *op. cit.*

535 Hal Foster, *Le retour du réel*, *op. cit.*, (1995), p. 9.

536 Voir notamment Leo Steinberg, *Autres critères*, (1972), extrait traduit par Annick Baudoin in *Art en théorie*, *op. cit.*, p. 1034-1040.

537 Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne*, Paris, Gallimard, 2000, p. 16.

rompant avec lui, reproduit l'opération moderne par excellence : la rupture.[538] »

Après avoir été mise au service d'une rupture avec la tradition par les avant-gardes, la citation est vue comme l'un des procédés postmodernistes majeurs, contribuant à mettre en question la quête de l'innovation moderniste. Umberto Eco souligne la façon dont l'avant-garde historique souhaite « régler ses comptes avec le passé »[539] par la destruction et la défiguration, avant d'avancer : « La réponse postmoderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité : avec ironie, d'une façon non innocente.[540]» Au cours des années 1980 et 1990 – décennies particulièrement marquées par la notion de postmodernisme –, les pratiques citationnelles revêtent des formes et des modalités si différentes qu'il semble difficile, et même impossible, d'en interpréter la portée de manière univoque. La citation postmoderniste est tantôt vue comme l'expression d'un néo-conservatisme mêlant les références cultivées dans un éclectisme nostalgique, tantôt comme un outil critique, de déconstruction. Il ne s'agit pas ici de tracer une histoire du postmodernisme, ni d'en arrêter une définition et une chronologie, mais d'explorer la place faite à la parodie dans ces pratiques, du point de vue de leur(s) réception(s) comme de leurs productions.

Dans sa contribution au catalogue d'exposition de 1990 *Andy Warhol, Rétrospective*[541], Robert Rosenblum aborde le travail de l'artiste autour de ce qu'il nomme l'« art dans l'art »[542]. Comme nous l'avons vu précédemment, l'auteur perçoit les *Mona Lisa* de 1963 comme des métamorphoses, d'une « icône de l'art en un hybride de vedette de cinéma et de reproduction trouvée dans un Prisunic »[543]. Il place cette série dans l'héritage avant-gardiste de Marcel Duchamp et de Fernand Léger. Mais, toujours selon le point de vue de Rosenblum, il en est tout autrement des citations effectuées par Warhol par la suite : « Dans les années quatre-vingt, ses citations artistiques ressortissaient à un autre cadre de référence, celui de l'optique postmoderne qui autorise l'apparition dans un cadre contemporain de rappels de n'importe quelle époque historique.[544] » L'auteur parle de la « tendance révisionniste d'une vision postmoderne

538 Antoine Compagnon, « À bout de souffle, postmodernisme et palinodie », in *Les 5 paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 146.
539 Umberto Eco, *Apostille au nom de la rose*, [tard. de l'italien par Myriem Bouzaher], Paris, Ed. Grasset, 1985, p. 76.
540 *Ibid.*, p. 77.
541 *Andy Warhol, Rétrospective*, *op. cit.*
542 Robert Rosenblum, *Andy Warhol, Rétrospective, op. cit.*, 1990, p. 32.
543 *Ibidem.*
544 *Ibidem.*

de l'histoire de l'art, qui ne reconnaît plus les frontières encore en vigueur dans les années 1960 »[545]. Pour illustrer ce changement dans l'œuvre de Warhol, Rosenblum évoque les reprises de Giorgio de Chirico effectuées par l'artiste en 1982. Comme il l'avait fait près de vingt ans auparavant avec les *Mona Lisa*, Warhol réagit à un événement, à savoir une rétrospective consacrée à l'artiste italien au MoMA de New York. Si les procédés des deux séries sont proches – comme *La Joconde*, les tableaux de Chirico sont sérigraphiés et répétés sur l'espace de la toile –, il ne s'agit plus d'exposer le chef-d'œuvre original et unique à sa trivialisation et à sa multiplication. Warhol s'empare en effet d'une œuvre comme *Les Muses inquiétantes*, dont la première version date de la période dite « métaphysique » et qui est ensuite répliquée par de Chirico à maintes reprises[546], et ce jusqu'en 1972. Dans « Le surréalisme et la peinture », André Breton fustige ces répliques, qu'il voit comme des « *faux* caractérisés », des « copies serviles » et des « mauvaises variantes »[547]. Pour Breton, ces répétitions constituent une « escroquerie au miracle »[548]. On comprend la déception, qui va même jusqu'au ressenti d'une trahison, chez celui qui a investi la peinture métaphysique comme un art de découverte de terrains jusqu'alors inexplorés, un art de révélation. Dans sa version sérigraphiée des *Muses inquiétantes*, Warhol ne met pas en scène une confrontation parodique, mais rend un hommage à de Chirico, maître dans la répétition de son propre travail : « J'adore son œuvre et cette façon de répéter les mêmes peintures, encore et encore. J'aime beaucoup cette idée ; j'ai donc pensé qu'il serait formidable de le faire.[549]» Il se place ainsi dans la continuité d'un geste qui entérine, en son temps, la rupture entre de Chirico et l'avant-garde surréaliste[550]. Avec cette série, Warhol enfreint une lecture orientée par la recherche avant-gardiste du nouveau, faisant jusqu'alors consensus. En proposant la répétition et la copie – que

545 *Ibid.*, p. 33.

546 Dans une lettre adressée à Gala Eluard le 10 mars 1924, de Chirico répond à son désir d'acquérir deux toiles de la période « métaphysique », dont *Les Muses inquiétantes*. Après avoir évoqué le prix très élevé de ces œuvres, expliqué par leur succès, le peintre propose, avec une certaine provocation, de réaliser des répliques pour un coût bien moindre : « Si vous voulez une réplique exacte de ces deux tableaux je peux vous la faire pour 1 000 lires italiennes chacune. Ces répliques n'ayant d'autres défauts que celui d'être exécutées avec une matière plus belle et une technique plus savante ». Lettre reproduite in *Giorgio de Chirico, La Fabrique des rêves*, [exposition, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 13 févr.-24 mai 2009], Paris, Paris Musées, 2009, p. 300.

547 André Breton, « Le surréalisme et la peinture », (1928), in *Le surréalisme et la peinture*, *op.cit.*, p. 33, mot en it. dans le texte.

548 *Ibidem*.

549 Andy Warhol, entretien avec Achille Bonito Oliva, *Warhol verso de Chirico*, [exposition, Marisa del Re Gallery, New York], Milan, Electa, 1982. Propos trad. par Elisabeth Wetterwald in « Et si *the late* était *too eraly ? The late Chirico* », in *Giorgio de Chirico, La Fabrique des rêves*, *op. cit.*, p. 249.

550 Sur le lien entre le surréalisme et de Chirico, voir notamment Gérard Audinet, « Le lion et le renard », *Giorgio de Chirico, La Fabrique des rêves*, *op. cit.*, p. 111-120.

refoule la valeur moderniste d'originalité – comme paradigme essentiel, sa démarche semble ainsi répondre à celle que décrit Rosalind Krauss dans son article fondateur « L'originalité de l'avant-garde : une répétition post-moderniste » : « En déconstruisant les notions sœurs d'origine et d'originalité, le post-modernisme fait sécession : il se coupe du champ conceptuel de l'avant-garde et considère le gouffre qui l'en sépare comme la marque d'une rupture historique.[551] »

Au-delà de cette réflexion sur l'originalité, la rupture avec la notion d'avant-garde est assumée par Warhol qui, dans l'ouvrage consacré à son travail sur de Chirico[552], s'entretient avec Achille Bonito Oliva. Ce critique d'art est le théoricien de la trans-avant-garde italienne, courant dont la sensibilité souhaite « [permettre] à l'art un mouvement dans toutes les directions, y compris celles du passé », sans pour autant verser dans la nostalgie, « car tout est continuellement accessible, sans plus de catégories temporelles et hiérarchiques de présent et de passé, typiques de l'avant-garde »[553]. L'héritage d'un esprit d'avant-garde, toujours présent dans *Trente valent mieux qu'une* [cat. 250] de 1963, semble disparaître de la production de Warhol en même temps que l'aspect parodique de sa production citationnelle[554].

L'« optique postmoderne »[555] dont parle Robert Rosenblum a partie lié avec le développement d'un éclectisme, qui apparaît notamment comme le maître-mot du postmodernisme en architecture – discipline autour de laquelle naît originellement la notion de postmodernisme dans les années 1970, avant d'être très largement étendue. Frederic Jameson porte un regard extrêmement critique sur ce phénomène, qu'il décrit en ces termes :

> « Avec l'effondrement de l'idéologie haut-moderniste du style […], les producteurs culturels ne peuvent plus se tourner vers autre chose que le passé : l'imitation des styles morts, un discours qui emprunte tous les masques et toutes les voix emmaganisées dans le musée imaginaire d'une culture désormais mondiale.[556] »

551 Rosalind Krauss, « L'originalité de l'avant-garde : une répétition post-moderniste », (1981), in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, [trad. par Jean-Pierre Criqui], Paris, Macula, 1993, p. 148.

552 *Warhol verso de Chirico*, [exposition Marisa del Re Gallery, New York], Milan, Electa, 1982.

553 Achille Bonito Oliva, « La trans-avant-garde italienne », *Flash Art*, n° 92-93, oct. Nov. 1979, trad. de l'italien par Hélène Bocard in *L'époque, la mode, la morale, la passion, Aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977-1987*, [Exposition, Centre Georges Pompidou, Paris, 21 mai-17 août 1987], Paris, Ed. du Centre Georges Pompidou, 1987, p. 564-565.

554 Même si, comme nous l'avons vu au sujet de *Raphael I, $6,99* [cat. 252] et comme nous aurons l'occasion d'y revenir, ces œuvres de 1986 qui citent Raphaël et Léonard de Vinci réactivent des procédés parodiques.

555 Robert Rosenblum, *Andy Warhol, Rétrospective, op. cit.*, 1990, p. 32.

556 Frederic Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, (1991), [trad. par Florence Nevoltry], Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2007, p. 57.

Selon Jameson, le pastiche est l'une des manifestations les plus frappantes de cet éclectisme postmoderne. L'auteur prend le soin de distinguer les notions de *parodie* et de *pastiche*, non pas sur un plan structural, comme nous l'avons précédemment établi[557], mais sur un plan intentionnel. Le pastiche est ici décrit comme « une pratique neutre de l'imitation, de la mimique, sans aucune des arrière-pensées de la parodie, amputée de l'élan satirique, dépourvue du rire. »[558] Georges Roque parle, dans des termes non moins péjoratifs, de « pastiche à l'eau de rose »[559], forme d'expression de la « mise à plat de toutes les images, de leur équivalence généralisée au nom d'une philosophie néo-libérale du libre échange des marchandises qui domine aussi l'économie »[560]. Ce propos – qui replace le phénomène artistique dans une perspective économique et sociale pour mieux en dénoncer les fondements – laisse entendre que la mise à disponibilité des images, toutes périodes et tous registres confondus, mènerait à une indifférence généralisée caractérisant les pratiques de reprises postmodernes. L'usage du terme *pastiche* pour qualifier l'éclectisme postmoderne concerne principalement l'imitation stylistique, *à la manière de*, mais peut aussi comprendre la citation d'œuvres en particulier.

Le pastiche postmoderne, dont le caractère principal réside dans sa neutralité, succéderait donc à la parodie moderne. Hal Foster décrit lui aussi le pastiche comme le « style officiel »[561] d'un postmodernisme qui proclame le « *retour* de la mémoire culturelle sous la forme de représentations historiques en art et en architecture »[562]. Suite à l'interruption d'une conception progressiste de l'art, valorisant la rupture comme mode d'innovation, la mise à plat des références engendrerait l'omniprésence d'emprunts au passé généralisés, et non problématisés. Cet apparent retour à l'Histoire – après l'ère de rupture moderne – serait en même temps un déni de celle-ci par la

557 Sur la distinction entre pastiche et parodie, cf. *supra* chap. 1, 1.2.

558 Frederic Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle..., op. cit.*, p. 57.

559 Georges Roque, « Entre majeur et mineur : la parodie », *op. cit.*, 2000, p. 197

560 *Ibid.*, p. 198. Pour illustrer ce qu'est ce pastiche postmoderne, l'auteur prend l'exemple de *Portrait (Futago)* [cat.167] de Morimura d'après *Olympia*, où le photographe joue le rôle de Victorine Meurent. Sa critique de l'œuvre est très acerbe : « Je serai tenté de dire que c'est avant tout le "m'as-tu-vu" de l'ego qui vient sur le devant de la scène, ce qui rend possible une autre interprétation, dont il n'est pas sûr que l'artiste l'ait voulue : en prenant la place d'Olympia, ne donne-t-il pas à voir qu'avec cette transformation postmoderne c'est l'artiste, désormais, qui se prostitue ? Il va sans dire que la parodie a perdu ici toute force critique. » p. 197. Nous nous distancions pour une large part de ce propos, comme le montrera par la suite notre analyse de cette œuvre en tant que parodie, cf. *infra* chap. 6, 6.2.

561 Hal Foster, « Polémiques post-modernes », *Recodings – Art, Spectacle, Cultural Politics*, Washington, Bay Press, 1985, trad. de l'américain par Véronique Wiesinger in *L'époque, la mode, la morale, la passion*, *op. cit.*, p. 482.

562 Hal Foster, *Le retour du réel, op.cit.*, (1995), p. 100, mot en it. dans le texte.

décontextualisation de ses éléments ; une conception de l'Histoire dévaluée, dépourvue de toute construction évolutionniste. En découle une vision pessimiste et cynique de l'art, placée sous le signe du déclin, que décrit ainsi Jean-François Lyotard : « Nous sommes arrivés à un temps, […] où le programme de la modernité est parvenu à bout de course, où tout a été expérimenté et tenté : la seule voie qui s'offrirait encore à l'artiste se découvrant postmoderne serait celle de la citation ou du patchwork.[563] »

Aussi pessimiste qu'elle soit sous la plume de Lyotard, l'image du patchwork semble opérante pour qualifier le travail de certains artistes qui peut être abordé sous l'angle du postmodernisme. Dans *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Arthur Danto mentionne le travail du peintre américain Russell Connor qui « réalise ses tableaux en combinant entre eux des éléments de chefs-d'œuvre célèbres »[564]. Dans une peinture de 1985, intitulée *The Dawn of Modernism*[565], Connor repeint les soldats armés de *L'Exécution de Maximilien* (1868), qui visent désormais de leurs fusils *Le Fifre* (1866). Comme le laisse entendre le titre sans équivoque, le petit personnage peint par Manet incarne, tel une allégorie, un modernisme vulnérable, assailli par les tirs des postmodernes. Cette dimension narrative se double d'une mise en abîme : en réalisant un art de copie et d'assemblage – qui s'approche d'un collage pictural – l'artiste contribue à la mise à mort du modernisme. Lorsqu'il réalise *L'Exécution de Maximilien*, Manet puise chez Goya pour le reformuler, et ainsi renouveler en profondeur sa propre peinture. Cet usage de la référence propre à Manet est abandonné au profit d'un « patchwork » postmoderne, remplacement que Russell Connor illustre avec lucidité dans *The Dawn of Modernism*.

*The Kidnapping of Modern Art by the New Yorkers*[566], toile de 1985, est peinte en réaction au livre de Serge Guilbaut *Comment New York vola l'idée d'art moderne* (1983). Russel Connor ironise sur cet essai en l'illustrant par un épisode narratif : deux femmes empruntées aux *Demoiselles d'Avignon* (1907) de Picasso sont kidnappées par Castor et Pollux, peints par Rubens dans *L'Enlèvement des filles de Leucippe* (1617). Arthur Danto qualifie cette peinture de Connor de « chef-d'œuvre postmoderne

563 Jean-Francçois Lyotard, « Du bon usage du postmoderne », propos recueillis par Jean-Loup Thébaud, *Magazine Littéraire*, Paris, mars 1987, n° 239-240, p. 96-97.

564 Arthur Danto, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, 1997, [trad. de l'anglais par Claude Hary-Shaeffer], Paris, Ed. du Seuil, 2000, p. 302.

565 *The Dawn of Modernism*, 1985, huile sur toile, 122 cm x 152,4 cm, Collection Tony Silver [œuvre non reproduite dans le catalogue].

566 *The Kidnapping of Modern Art by the New Yorkers*, 1985, huile sur toile, 172,7 x 162,6 cm, Collection of John Parker Willis [œuvre non reproduite dans le catalogue].

d'allusions imbriquées, une sorte de cartoon d'identités croisées »[567]. Aux « chefs-d'œuvre célèbres »[568] pris pour sources, qui peuvent appartenir au modernisme comme au XVII^e siècle, répond le « chef-d'œuvre postmoderne »[569], qui assemble et juxtapose des éléments copiés. La séparation entre les époques, les écoles et les styles ne semble plus de mise, Rubens et Picasso se trouvant mêlés dans un même espace pictural. La notion du patchwork rejoint ici celle du « syncrétisme », employée par Antoine Compagnon[570] au sujet du postmodernisme et de son éclectisme.

Ce patchwork syncrétique trouve aussi une expression dans l'œuvre du peintre Carlo Maria Mariani. À partir de la fin des années 1970, simultanément au développement de la trans-avant-garde italienne, cet artiste met en place une peinture qui repose exclusivement sur l'imitation de styles et la citation d'œuvres. Charles Jencks, théoricien du postmodernisme architectural, le mentionne comme une des figures du postmodernisme pictural[571]. Le nom de Carlo Maria Mariani est aussi rattaché aux « anachronistes » qui, pour reprendre les termes de Didier Semin, « revendiqu[ent] ouvertement non un retour à la peinture, mais aux techniques les plus académiques de la peinture telles que le XIX^e siècle des écoles avait cru les figer.[572] » Si la référence au néo-classicisme – dans le style comme dans les sujets – prévaut sur les autres dans la peinture de Mariani, elle n'exclue pas la citation récurrente d'œuvres de deux grandes figures de proue du modernisme : Duchamp et Picasso.

Une œuvre de 1997, intitulée *The Grand Creative Process* [cat. 156], illustre, d'une manière qui confine à l'explication, l'ambition de ce syncrétisme poursuivit alors par l'artiste depuis vingt ans. Mariani y pastiche le style des femmes alanguies représentées par François Boucher ou Jean-Honoré Fragonard. Les deux corps féminins s'enlaçant, peints dans un style académique, sont couronnés par des têtes détonnantes. Tandis que l'une d'elle renvoie sans détour à la statuaire en marbre antique, l'autre

567 *Ibid.*, p. 302-303.
568 *Ibid.*, p. 302.
569 *Ibidem.*
570 Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, 1990, p. 158. Il s'agit chez l'auteur d'une critique acerbe du postmodernisme : « Rupture avec la rupture, comment le définir autrement que comme un syncrétisme, ou comme une maison de tolérance ? »
571 Charles Jencks, « Postmodern and Late Modern : The Essential Definitions », *Chicago Review*, vol. 35, n° 4, 1987, p. 41-42. Une œuvre de Carlo Maria Mariani est aussi choisie comme couverture pour illustrer l'ouvrage de Charles Jencks, *Post-Modernism : the new classicism in art and architecture*, Londres, Academy Editions, 1987. L' œuvre en question est *La Mano ubbidisce all'inteletto* (1983).
572 Didier Semin, « Retours à la peinture », in *L'art du XX^e siècle, De l'art moderne à l'art contemporain, 1939-2002*, [sous la dir. de Daniel Soutif], Paris, Ed. Citadelles & Mazenod, 2005, p. 429.

représente une œuvre de Picasso, *Tête de femme avec un chignon*. L'artiste met en scène une réconciliation érotique entre la sculpture de Picasso – qui puise dans les arts dit « primitifs » pour trouver une beauté sortant des canons classiques – et la sculpture antique, le tout dans un cadre pictural renvoyant au XVIII^e^ siècle. L'objet de cette réunion est de signifier, non sans humour, combien ces références morcelées et hétérogènes – et même antagonistes au vu d'une lecture moderniste de l'histoire de l'art – sont autorisées à faire lit commun, sorte d'allégorie du « grand processus créatif », à l'image du répertoire de l'artiste postmoderne. Les morceaux employés ressemblent dès lors à des vestiges – le visage antique porte d'ailleurs les traces de l'usure – cohabitant au sein d'une mémoire dont l'œuvre se fait le miroir.

Ces œuvres de Connor et de Mariani ne sont pas dépourvues d'un certain humour, du en grande partie à la lucidité des artistes. Elles peuvent en cela se rapprocher d'une forme de parodie ludique et non-offensive, souvent assimilée au pastiche. À l'heure du postmodernisme, la parodie semble abandonner sa force de contestation et son rire au profit de cet art de patchwork : « Au fond, une manière plate et euphorique de jouer avec la fin de l'histoire.[573] » Les pratiques de reprises et de citations se développant depuis la fin des années 1970 sont souvent interprétées comme des manifestations d'un postmodernisme au mieux nostalgique, au pire conservateur. Elles apparaissent comme une forme de repli face à la perte de vitesse des « grands récits » avant-gardistes, comme une « démission politique et artistique », pour reprendre les termes d'Amélie Adamo, un aveu « d'impuissance à créer »[574], qui se complaît dans le *déjà-vu*.

Hal Foster mentionne l'existence de cette version « néoconservatrice »[575] du postmodernisme, qui s'oppose à l'idéal de purification du modernisme formaliste par « un retour à la narration, à l'ornement et à la figure »[576]. Mais ce néoconservatisme n'est selon lui que l'une des positions possibles du postmodernisme, position qu'il distingue de celle « liée à la théorie postructuraliste »[577]. Si ce postmodernisme poststructuraliste souhaite destituer le modernisme, « c'est parce qu'il est récupéré »[578] .

573 Jean-François Lyotard, « Du bon usage du postmoderne », *op. cit.*, 1987, p . 97.
574 Amélie Adamo, *Une histoire de la peinture des années 1980 en France*, Paris, Klincksieck, 2010, p. 29.
575 *Ibid.*, p. 480.
576 Hal Foster, « Polémiques post-modernes », *op. cit.*, p. 480.
577 *Ibidem.*
578 *Ibid.*, p. 483.

Didier Ottinger reprend cette distinction[579], et avance que la seconde version du postmodernisme « pourrait être représentée par une œuvre de Hans Haacke », dont le propos est de « révéler les rapports complexes qui, à un moment donné, unissent l'art et la société capitaliste »[580].

Dans son article « Allégorie et appropriation dans l'art contemporain »[581], Benjamin Buchloh note que Hans Haacke choisit, dans nombre de ses œuvres, « d'écrire l'histoire de l'art comme histoire de la marchandise »[582]. L'auteur prend pour exemples les travaux portant en 1974 sur *La Botte d'asperges* de Manet et, en 1975, sur *Les Poseuses* de Seurat. L'artiste, dont le nom est attaché à la « critique institutionnelle », propose des dispositifs où les reproductions des œuvres de Manet et Seurat sont entourées de panneaux présentant chronologiquement les biographies de leurs propriétaires successifs. On voit d'emblée combien cette façon de travailler à partir d'œuvres préexistantes tirées de l'histoire de l'art diffère de celle de Mariani. Ces peintures ne sont pas considérées comme des vestiges décontextualisés habitant la mémoire de l'artiste, mais comme des objets abordés du point de vue de leur histoire commerciale. La manière dont Haacke se saisit de ces toiles, pour les sortir du champ d'un art pictural revendiqué comme autonome par les théoriciens du « modernisme formaliste », semble en effet correspondre au postmodernisme post-structuraliste décrit par Foster, lequel se construit en « opposition à un modernisme devenu monolithique dans son auto-référentialité et officiel dans son autonomie »[583].

Cette recherche critique menée par Hans Haacke revêt à plusieurs reprises des formes parodiques. En 1986, pour son œuvre intitulée *Broken R.M...* [cat. 115], il s'empare d'une pelle à neige identique à celle achetée par Marcel Duchamp dans une quincaillerie en 1915. Comme celle de l'inventeur du *ready-made*, la pelle de Haacke est suspendue au plafond. Mais son manche est cassé en deux et sa partie métallique, recouverte de doré, gît au sol. Cette cassure est une allusion au titre du *ready-made* de 1915 : *In Advance of the broken arm*. L'artiste déplace le jeu duchampien : le terme « broken » ne concerne plus la fonction originelle de la pelle à neige, à savoir prévenir

579 Didier Ottinger, « Courants, vagues, flux et reflux », in *L'art contemporain en question*, [cycle de conférences organisé à la Galerie nationale du Jeu de Paume, automne 1992-hiver 1993], Paris, Ed. du Jeu de Paume, 1994, p. 41-51.
580 *Ibid.*, p. 42.
581 Benjamin B. Buchloh, « Allégorie et appropriation dans l'art contemporain », in *Essais Historiques II, art contemporain*, Villeurbanne, Art édition, 1992, p. 107-153.
582 *Ibid.*, p. 124.
583 Hal Foster, « Polémiques post-modernes », *op. cit.*, 1985, p. 483.

une éventuelle chute due à un sol glissant, mais s'applique au corps du *ready-made* lui-même. Une plaque émaillée accrochée au mur cite *Eau & Gaz à tous les étages*[584], et transforme avec cynisme son énoncé en « Art & Argent à tous les étages ». Cette plaque tient en quelque sorte le statut d'une légende, de clé de lecture de l'œuvre : les enjeux financier qui touchent l'art sont désignés comme la cause de la fracture du *ready-made* et de ses aspirations. Le doré qui recouvre le métal de la pelle – et dont le poids symbolique pourrait bien être la cause de la cassure physique de l'objet – renvoie à la valeur monétaire de l'art, comme à sa sacralisation.

La parodie de Hans Haacke rejoint ainsi celle de Sherrie Levine qui, comme nous l'avons évoqué, réalise en 1991 un urinoir doré [cat. 145]. L'usage symbolique de l'or a pour but d'étriller l'institution artistique qui sacralise l'œuvre, tout comme le marché de l'art qui la commercialise. Dans *Broken R.M...* [cat. 115], la brisure du *ready-made* va de pair avec celle de son créateur, le « R.M. » du titre renvoyant bien sûr à R. Mutt, identité fictive de Marcel Duchamp utilisée pour signer l'urinoir de 1917. En transformant « eau & gaz » en « art et argent », la critique de Haacke semble s'adresser à la récupération du *ready-made* effectuée non seulement par le musée et le marché de l'art, mais aussi par l'artiste lui-même. Les différentes répliques des *ready-mades*, réalisées dans les années 1950 et 1960, peuvent se justifier conceptuellement, comme le montre ce propos de Duchamp en 1961 : « Un [...] aspect du *ready-made* est qu'il n'a rien d'unique... La réplique d'un *ready-made* transmet le même message.[585] » Mais dans *Broken R.M...*, Haacke désire montrer combien ces exemplaires, réalisés pour la plupart à la demande ou avec le concours de galeristes, notamment Arturo Schwarz, risquent d'entacher le concept original par leur motivation financière. Cette parodie, ainsi que celle de Sherrie Levine, peuvent être considérées comme des expressions du postmodernisme en ce qu'elles battent en brèche l'idée d'une autonomie de l'art.

Ce postmodernisme qui fait un usage de la parodie à visée critique ne se concentre pas uniquement sur cette récupération de l'art, d'un point de vue institutionnel et financier. Alors que le « postmodernisme néoconservateur préconise un retour à la

584 *Eau et gaz à tous les étages* consiste en une réplique des plaques émaillées se trouvant dans les immeubles parisiens à la fin du XIX^e^ siècle. Ces facsimilés de plaques sont utilisés pour les couvertures d'une édition limitée de la première monographie consacrée à l'artiste en 1959 par Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp.* Cette œuvre est particulièrement représentative du travail de l'artiste, puisqu'elle fait allusion aux remarques formulées par Duchamp au sujet du « gaz d'éclairage » et de la « chute d'eau » dans les notes sur la *Mariée* accompagnant la *Boîte verte* de 1934.

585 Marcel Duchamp, « À propos du *ready-made* », *op. cit.*, p. 183.

représentation », le « postmodernisme poststructuraliste, lui, repose sur une critique de la représentation »[586]. En tant que genre appartenant à un art sur l'art, la parodie occupe une place de choix dans cette « critique de la représentation ». Sa réflexivité[587] en fait un outil extrêmement favorable à l'exploration interne des systèmes de représentation et de construction de l'art, caractéristique du postmodernisme. C'est sous cet angle que la parodie est principalement réappréciée dans les années 1970 et 1980, dans les écrits de Margaret Rose[588] ou de Linda Hutcheon[589]. Comme l'avance cette dernière, notre monde est en effet « fasciné par la capacité de notre système humain à se référer à lui-même dans un processus de miroir sans fin[590]», terrain plus que favorable au développement de la parodie.

Les différents visages du postmodernisme rendent cette notion difficilement opérante. Ils révèlent avant tout la profonde ambiguïté d'un rapport au passé et à l'Histoire qui se situe entre la nostalgie et la démarcation, entre le *retour à* et le *retour sur*, entre le conservatisme et la déconstruction, entre la neutralité et la critique, entre le repli et le renouvellement. Si la parodie n'est pas le seul mode de reprises mis en œuvre – l'appropriation, que nous avons auparavant distinguée de la parodie[591], occupe notamment une place de choix dans les considérations postmodernes –, elle permet d'exprimer cette ambiguïté, qui prend parfois des formes paradoxales. L'omniprésence des pratiques de la citation, aussi diverses soient-elles, font aussi apparaître l'un des aspects caractéristiques du postmodernisme, à savoir la démythification de la valeur d'originalité de l'art, liée à la singularité de l'artiste comme créateur.

Mais pas plus qu'elle ne peut être perçue comme la propriété d'un esprit d'avant-garde et de rupture, la parodie ne peut être abordée comme une expression exclusivement postmoderne. Elle continue d'ailleurs à être utilisée par de nombreux artistes au XXIe siècle, alors même que la notion de postmodernisme s'épuise et se démode. La parodie est avant tout un outil et un mode d'expression à part entière, dont les modalités protéiformes peuvent se décliner au gré des époques et de leurs enjeux, au

586 *Ibid.*, p. 483.
587 Notre troisième et dernière partie sera consacrée à la réflexivité parodique.
588 Cf. Margaret Rose, *Parody // meta fiction, an analysis of parody as a critical mirror of the writing and reception of fiction,* London, Croom Helm, 1979.
589 Cf. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, *op. cit.*, 2000.
590 *Ibid.*, p. 1 : « fascinated by the ability of our human systems to refer to themselves in an unending mirroring process. »
591 Cf. *infra*, chap. 1, 1.3.

gré des artistes. Comprendre l'usage de la parodie de la fin des années 1960 à nos jours demande ainsi de sortir d'une approche théorique et chronologique pour aborder dans le détail l'éventail de ses intentions, de ses régimes et des ressorts qui les sous-tendent.

# PARTIE 2.

# La parodie dans tous ses états

La parodie a été définie comme la transformation ludique, comique ou satirique, d'une ou de plusieurs œuvres singulières. Cette définition engage *a priori* une répartition des œuvres parodiques en trois catégories de « régimes ». Daniel Sangsue, à qui, rappelons-le, nous empruntons pour une large part sa définition, nuance d'entrée de jeu cette organisation tripartite :

> « Intégrer les trois dimensions du ludique, du comique et du satirique à la définition de la parodie, c'est laisser ouverte la possibilité de prendre en compte des textes où la proportion de ces régimes est difficilement décidable, soit qu'ils se mêlent sans qu'aucun ne domine, soit que l'un ou l'autre apparaisse à l'état de nuance, de "couleur".[592] »

Comme le précise l'auteur, le mot *couleur* est ici employé en référence à Tynianov, pour qui : « Le comique est une couleur accompagnant généralement la parodie, mais nullement la couleur de la parodie elle-même.[593] » Dans son travail de classification, Gérard Genette explique quant à lui préférer au terme *fonction* celui de *régime*, car « plus souple et moins brutal »[594], précisant par là même que les frontières posées ne sauraient être imperméables. Aussi plaisant que cela pourrait être d'un point de vue taxinomique, définir la parodie en termes de *ludique*, *comique* ou *satirique* ne peut donc revenir à poser les jalons d'une répartition véritablement opérante.

La porosité des cloisons entre *ludique*, *comique* et *satirique* étant installée comme donnée préalable, le recours à ces régimes peut tout au plus aider à renseigner certains degrés d'intention et de fonctionnement à l'œuvre dans les parodies, parfois simultanément. La parodie peut être comprise comme un jeu : un exercice d'initiés, un divertissement dont les règles sont souvent plus strictes qu'elles n'y paraissent. Elle est aussi le terrain où s'exprime, à l'occasion, le rire le plus carnavalesque, qui s'amuse des exagérations, rabaissements et autres violences imposées à un original destitué. Au-delà de ce rire débridé, la parodie est parfois utilisée comme une arme au service d'une dénonciation, à des fins morales et politiques. Mais, insistons sur ce point, ces angles d'approche n'entendent en aucun cas opérer une stricte répartition, et des œuvres parodiques devront donc être analysées de façon transversale. En d'autres termes, l'objet n'est pas de classer les œuvres selon une taxinomie des régimes.

592 Daniel Sangsue, *La Relation parodique, op. cit.*, 2007, p. 105.
593 Iouri Tynianov, « Destruction, parodie », *op. cit.*, p. 76.
594 Gérard Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 44.

Aussi est-ce de « relation parodique »[595] qu'il sera question ici : une relation de l'œuvre parodique à l'œuvre parodiée, de l'artiste parodiste à l'artiste parodié, du parodiste à son public. La parodie est un mode de relation à l'histoire de l'art passée, mais elle est aussi, pour certains artistes, l'outil d'une relation à l'histoire et au monde. Art de la transformation, elle se constitue autour d'une ressemblance et d'un écart, d'une intégration et d'une démarcation. Aussi sera-t-elle abordée en tant que pratique essentiellement ambiguë et ambivalente, voire paradoxale.

595 Nous empruntons ici la formule dont Daniel Sangsue fait le titre de son ouvrage, *La relation parodique*, *op. cit.*, 2007.

# Chapitre 4.

# Le jeu

Gérard Genette qui, comme nous l'avons vu, restreint le domaine de la parodie au ludisme, fait du jeu l'un des critères de ralliement de la littérature hypertextuelle, par-delà les distinctions de régimes dûment établies :

> « À la limite, aucune forme d'hypertextualité ne va sans une forme de jeu, consubstantielle à la pratique du remploi de structures existantes […]. Traiter et utiliser un (hypo)texte à des fins extérieures à son programme initial est une façon d'en jouer et de s'en jouer.[596] »

Le « plaisir de l'hypertexte »[597], qui est plaisir du créateur et du récepteur de l'œuvre, se voit ainsi associé au jeu.

Il ne s'agit pas ici de nous livrer à l'examen des multiples acceptions du *jeu*[598] – examen qui serait d'autant plus conséquent que la notion est vaste, touchant aux domaines de la philosophie, de la psychologie, de la sociologie et de l'art – mais de nous arrêter sur certains aspects propres au jeu activés dans la parodie. La dimension théâtrale de la parodie ne sera pas abordée ici et trouvera un développement dans la suite de notre étude[599].

## 4.1 La place du spectateur

Art du *second degré*, la parodie requiert une double lecture. En jouant sur le *déjà-vu*, elle pose comme condition préalable à sa compréhension la reconnaissance – et donc dans un premier temps la connaissance – de l'œuvre source transformée. La place de cette condition est telle qu'elle se voit mentionnée dans la définition du mot *parodie*, donnée par Étienne Souriau : « Absente, la création première, parodiée, doit

596 Gérard Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 557.
597 *Ibidem.*
598 Pour une étude complète et riche sur le jeu dans l'art contemporain, nous renvoyons au travail de Danielle Orhan, *L'art et le jeu, op. cit.*
599 La catégorie du jeu associée par Roger Caillois à la *mimicry* sera analysée dans notre troisième partie, au sujet de la théâtralité et du déguisement, cf. *infra*, chap. 9, 9.2. [Roger Caillois, *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige*, Paris, Ed. Gallimard, 1991.]

pouvoir être perçue en filigrane, être reconnue à travers sa parodie, pour que le plaisir spécifique lié à cette "double lecture" apparaisse.[600] »

La double lecture supposée par la parodie rapproche le fonctionnement du genre de celui de l'ironie. Dans ses études consacrées à la parodie, Linda Hutcheon s'applique à mettre en lumière ce parallèle : « Le trope aussi bien que le genre rallient la différence à la synthèse, l'altérité à l'incorporation.[601] » Daniel Sangsue relève lui aussi cette similarité, notant à propos de la parodie qu'elle « fonctionne en effet sur le modèle de l'ironie, qui marque une différence par le moyen de la superposition »[602]. Saisir la parodie et saisir l'ironie demandent une même faculté à percevoir le second degré humoristique là où une compréhension au premier degré laisserait le récepteur face à une œuvre surprenante ou décevante, ou face à un énoncé inapproprié. La prise de distance à l'égard de ce qui est présenté ou dit est lié à la perception du second degré, sans laquelle l'effet parodique et l'effet ironique tomberaient à l'eau.

Tout comme elle est tributaire dans son élaboration d'une œuvre première sur laquelle elle se greffe, l'œuvre parodique ne saurait être autosuffisante dans sa réception, et se contenter d'une lecture au premier degré : l'absence d'identification de l'œuvre source semble annuler le plaisir, et avec lui toute l'essence de le parodie. Si une œuvre peut être construite par son créateur comme une parodie, elle ne devient parodie en acte qu'à la condition d'être repérée par son public : « Si la parodie n'est pas perçue comme telle [...], le texte ou l'image est lu au premier degré, et il n'y a pas de parodie.[603] » La parodie porte en elle cette nécessité à être reconnue comme telle, affirmation de son statut qui, comme nous l'avons vu, permet de la distinguer du plagiat, de la copie frauduleuse ou de l'emprunt masqué.

Dans son article « La parodie : rhétorique ou lecture », Geneviève Idt détaille le processus de décryptage induit par la parodie. Si son propos se formule au sujet de textes littéraires, les trois étapes de lecture qu'elle met en lumière sont aussi suivies par le récepteur de l'œuvre d'art visuel : « Percevoir un texte comme parodique, c'est d'abord reconnaître en lui la présence d'un autre texte, le lire comme réécriture d'un texte précédent. Ensuite, c'est identifier le ou les modèles parodiés. Enfin, c'est mesurer l'écart entre le parodié et le parodiant.[604] » Pour que le plaisir pris par l'artiste lors de la

600 Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique, op. cit*, p. 1110.
601 Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie, une approche pragmatique de l'ironie », *op. cit.*, p. 144.
602 Daniel Sangsue, *La Relation parodique, op. cit.*, p. 81.
603 Georges Roque, « La parodie au service de l'argumentation », in *Dire la parodie*, *op. cit.*, p. 292.
604 Genevière Idt, « La parodie : rhétorique ou lecture », in *Le Discours et le sujet*, [actes des colloques

transformation parodique soit partagé par son public, ce dernier doit être doté d'un certain bagage lui permettant de se prêter au jeu. Lorsque la transformation est d'ordre minimale, le jeu parodique peut s'apparenter à un « jeu des erreurs », accessible en premier lieu aux spectateurs auxquels la source est familière, et dont la mémoire est sollicitée.

Le spectateur auquel s'adresse la parodie doit donc être « professionnel » pour être véritablement « opérationnel »[605], selon la formule de Daniel Sangsue. La parodie apparaît dès lors comme un divertissement somme toute très élitiste, un « jeu de lettrés »[606] qui, sous couvert de l'humour, s'adresse à un groupe restreint, formé de récepteurs initiés et dotés d'une culture importante – ou du moins commune à celle du parodiste. L'appartenance à cette communauté pourvue de mêmes références semble être une condition non seulement du fonctionnement de l'efficacité parodique, mais aussi d'une connivence indispensable au jeu qui s'instaure entre le producteur/parodiste et le récepteur/spectateur, idéalement complices face à l'œuvre parodiée. Aussi, tout comme l'ironie, la parodie peut se révéler excluante, laissant les « non-initiés » dans la mécompréhension. Pierre Schoentjes porte un regard très critique sur cet élitisme :

> « Une part aussi importante qu'inavouable du plaisir éprouvé à la lecture d'une parodie vient néanmoins de la satisfaction d'appartenir à une "élite" qui connaît ses "classiques", satisfaction découlant de la supériorité éprouvée à reconnaître ce que d'autres ne voient pas.[607] »

Si ce jugement est à nos yeux discutable, l'élitisme du jeu parodique en révèle incontestablement les limites. Ces dernières peuvent néanmoins être repoussées par certains procédés d'exposition. À titre d'exemple, lors de l'exposition *Ingres et les modernes* présentées au musée de Montauban en 2009, la majorité des salles étaient organisées par œuvre-source : les tableaux et dessins d'Ingres étaient présents au milieu de leurs transformations, citations et emprunts respectifs. En jouant sur cette confrontation exceptionnelle – car liée à la construction de l'événement autour d'un artiste source et à la collaboration du musée du Louvre et du musée Ingres –, l'exposition offrait à tous ses visiteurs la possibilité de mesurer par l'observation directe les écarts et ressemblances, et ainsi d'apprécier pleinement les variations réalisées

animés à l'Université de Nanterre, Centre d'étude des sciences de la littérature, pendant l'année 1972-1973, par Raphaël Molho], Nanterre, Université Paris X, 1973, p. 148.

605 Daniel Sangsue, *La Relation parodique, op. cit.*, p. 121.

606 Geneviève Idt, « La parodie : rhétorique ou lecture », *op. cit.*, p. 129.

607 Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Ed. du Seuil, p. 236.

d'après Ingres[608].

Si la réception de l'œuvre en tant que *parodie* est une condition indispensable à son fonctionnement, nous nous devons d'apporter une nuance sur la compétence du spectateur à (re)connaître la source transformée. En effet, la prise en compte de la transformation ne va pas obligatoirement de pair avec la compétence à discerner précisément la citation. Lorsque Martial Raysse réalise sa série des *Made in Japan*, il ne choisit pas, à la différence de Warhol, de s'emparer de *La Joconde* – chef-d'œuvre « démocratisé » par excellence – mais d'œuvres qui, malgré leur sacralisation et leur consécration comme art muséal, sont moins aisément identifiables. Les différentes erreurs des critiques en fournissent la preuve. En 1964, dans son article consacré à Raysse dans la revue *Quadrum*, Willoughby Sharp confond Tintoret avec Rubens, Pollaiuolo avec Pisanello[609]. Plus récemment, en 1992, des erreurs apparaissent dans des articles publiés à l'occasion de la rétrospective organisée au Jeu de Paume. Un journaliste mentionne ainsi Véronèse à la place du Tintoret[610]. Il va de soit que ces confusions n'entravent pas véritablement la perception de l'effet parodique : bien que l'artiste parodié soit mal reconnu, le décalage entre l'œuvre originale – convoquée par sa reproduction sérigraphique – et la version transfigurée qu'en livre Raysse n'en est pas moins entendu. Au-delà de ces identifications erronées, certains *Made in Japan* peuvent semer le doute dans l'esprit du spectateur, comme le souligne Philippe Dagen au sujet de *Conversation Printanière* [cat. 205], d'après Cranach : « Puis l'amateur s'affole un peu. De qui la citation ? Un primitif allemand, mais lequel, Cranach, Altdorfer, un autre ?[611] » Non seulement cette interrogation n'annule pas le fonctionnement de la parodie, mais elle s'immisce même à l'intérieur du jeu et y participe. Ce doute engendre un questionnement sur ces œuvres muséales célébrées et reproduites, emmagasinées dans nos mémoires où elles finissent par se fondre en un tout imprécis.

Afin d'ouvrir au maximum le cercle de réception, les artistes élisent le plus souvent pour sources des œuvres très connues. Espérant ainsi toucher un public large, ils s'en prennent volontiers à des chefs-d'œuvre célèbres, considérés comme fondements d'une culture patrimoniale commune. Cette démocratisation de l'œuvre-source est l'un

608 L'utilisation de reproductions d'œuvres sources, telle que nous l'avons ici choisie, peut apparaître comme une solution de recours.
609 Willoughby Sharp, « Martial Raysse », *Quadrum*, n° 17, 1964, p. 150.
610 *Télérama*, n° 2240, du 19 au 25 décembre 1992, p. 42.
611 Philippe Dagen, « Martial Raysse, Le moderne cannibale », *Art Press*, Paris, n°133, février 1989, p. 15.

des facteurs[612] qui orientent le choix des parodistes : le cas de *La Joconde* en est un exemple probant. La fortune parodique du tableau est commentée – et abordée avec méfiance et même avec rejet – par André Chastel dans son ouvrage *L'Illustre incomprise, Mona Lisa* : « Au XX^e^ siècle, l'image de Mona Lisa devient brusquement populaire, et elle est exposée aux manipulations insolentes, malsaines, cocasses du kitsch.[613] » Comme nous l'avons vu, c'est en partie la popularité du chef-d'œuvre qui motive les parodies de Malevitch, Duchamp, Léger ou Warhol, pour ne citer que celles-là. En 1959, dans la revue *Bizarre*[614], Jean Margat propose un « Petit traité de jocondologie », suivi d'un « Traité de jocondoclastie » réalisé avec la collaboration de Jean Suyeux[615]. Y sont cataloguées diverses productions – artistiques ou non – qui se servent de *La Joconde* comme d'une matière première et la transforment par « déformation », « clivage », « perforation », « montage »… Les néologismes « jocondologie » et « jocondoclastie » offrent des pendants ludiques aux termes *iconologie* et *iconoclastie*, appartenant au vocabulaire sérieux et spécifique employé par les historiens d'art. Leur invention montre combien les manipulations de la toile de Léonard de Vinci sont monnaie courante : il s'agit d'un jeu familier au public, voire d'une véritable institution populaire. Les usages récurrents de la parodie hors des cimaises des musées et des galeries, dans la publicité, le dessin de presse, la bande dessinée[616] ou le street art, témoignent aussi de cet aspect.

Lors de la présentation d'*Ingres et les modernes*, un parcours ludique « hors les murs » était proposé au public. Les interventions d'artistes de renom comme Ernest

612 Elle n'est évidemment pas le seul facteur, comme nous aurons l'occasion d'y revenir.

613 André Chastel, *L'Illustre incomprise, Mona Lisa*, Paris, Ed. Gallimard, 1988, p. 36.

614 Jean Margat, « Petit traité de jocondologie suivi d'un traité de jocondoclastie », *Bizarre*, n° 11 et 12, Paris, Ed. Le Minotaure, mai 1959.

615 Jean Suyeux et Henri Gruel ont reçu en 1958 la Palme d'Or du court-métrage pour leur film *La Joconde, Histoire d'une obsession* (1957).

616 Ces aspects sont ici abordés brièvement. Les manifestations parodiques dans la bande dessinée, la publicité ou le dessin de presse sont très riches et plurielles, et demanderait à elles seules des études complètes. Pour les parodies parues dans la presse, nous renvoyons notamment à Bertrand Tillier, *À la charge, op. cit.*, 2005. Georges Roque s'est, quant à lui, intéressé aux notions de parodie et de citation dans la publicité autour du cas de René Magritte. Nous renvoyons à son ouvrage : Georges Roque, *Ceci n'est pas un Magritte : essai sur Magritte et la publicité*, Paris, Flammarion, 1983. Véronique Fava a abordé l'exploitation de l'œuvre d'art dans les affiches publicitaires [« "À la manière de" : l'exploitation de l'œuvre d'art par l'affiche commerciale », *Communication et langages*, Année 1993, Volume 95, Numéro 1, p. 54-66]. La *Rubrique-à-brac Gallery*, album de Gotlib édité par Dargaud en 1997, offre un exemple significatif de bande dessinée construite entièrement sur le modèle d'un contre-musée parodique. Nous renvoyons aussi à l'ouvrage de Thierry Groensteen, *Parodies : la bande dessinée au second degré*, [exposition Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, Angoulême, 4 janv.-24 avr. 2011], Paris, Skira-Flammarion ; Angoulême, Musée de la bande dessinée, 2010.

Pignon-Ernest[617], Space Invader ou Miss Tic' s'exposaient sur les façades de la ville[618]. L'affiche réalisée par les Guerilla Girls en 1989 à partir de la *Grande Odalisque* était, quant à elle, placardée sur les bus de Montauban. Cet exemple illustre le rôle paradoxal endossé par la parodie : elle entend sortir la peinture de son cadre traditionnel et fermé pour s'exposer aux yeux de tous et envahir le quotidien des citadins, et dans le même temps demande une connaissance préalable de ces mêmes œuvres qu'elle entend rendre plus accessibles.

Pratique à la construction indiscutablement élitiste, le pendant à l'art sérieux et noble qu'elle propose ne peut s'opérer qu'à la condition de maîtriser parfaitement ses références classiques. Cette oscillation entre art populaire et pratique élitiste semble être l'une des données inhérentes au jeu parodique.

Parce que la parodie court le risque d'échouer en l'absence d'une double lecture, les artistes qui la pratiquent mettent bien souvent en place une « signalisation destinée à tenir en alerte [leur] public »[619], pour reprendre les termes de Daniel Grojnowski. Ces signes et indices ont pour objet de rendre la parodie efficiente, et d'écarter au maximum tout quiproquo quant à sa nature. Ainsi, le parodiste ne cache pas son jeu et favorise l'adhésion du spectateur en scellant avec lui un pacte que Daniel Sangsue désigne sous l'appellation de « contrat de parodicité »[620] – formule qui fait penser au fameux « pacte autobiographique », employé en littérature afin de garantir au lecteur l'authenticité des faits racontés et l'identité de l'auteur comme sujet. Ce contrat apparaît dès lors comme l'une des règles du jeu parodique.

Sangsue constate que le contrat de parodicité se loge souvent dans le *paratexte* – notion développée par Genette dans *Seuils*[621] pour désigner ce qui entoure et prolonge un texte –, et plus précisément dans le *péritexte* – sous-catégorie du *paratexte* située à l'intérieur du livre (à la différence de l'*épitexte* qui est constitué de correspondances,

617 Dans le cadre de cette exposition, Ernest Pignon-Ernest a dessiné deux anges d'après Ingres, collés sur la cathédrale de Montauban. L'artiste a doté les deux figures de sexes féminins. Trois catholiques ont fait acte de censure intégriste à l'encontre de ce travail : en vandales, ils ont déchiré les bas-ventres en question.

618 Précisons que le street art ne rime pas nécessairement avec l'ambition d'une démocratisation de l'art. Néanmoins, par son essence même, c'est un art qui dépasse la barrière d'un public exclusivement familier à l'art, ou du moins désireux d'un contact avec les œuvres.

619 Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne, op. cit.*, p. 111.

620 Daniel Sangsue, « Seuils de la parodie », in *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, [ouvrage coll. sous la dir. de Catherine Dousteyssier-Khoze et Floriane Place-Verghnes], Berne, P. Lang, 2006, p. 19.

621 Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Ed. du Seuil, 1987.

entretiens…). Dans nombre de cas, le parodiste révèle l'identité de l'œuvre-source et celle de son auteur par le biais des titres et sous-titres, qui font partie de ce que Sangsue désigne comme l'« appareil liminaire »[622] de la parodie. À la différence du processus de lecture d'une œuvre littéraire, l'approche de l'œuvre plastique n'est pas dans la grande majorité des cas précédée d'une prise de contact par le titre ; mais celui-ci vient parfois compléter l'œuvre ou endosser un rôle informatif. Il est particulièrement investi par les artistes parodistes pour conforter et redoubler la transformation visuelle, tout en signalant au spectateur la présence d'une référence qui, faute de quoi, aurait pu lui échapper. À titre d'exemple, Robert Rauschenberg replace d'entrée de jeu sa *combine painting* dans la perspective de l'histoire de l'art en la nommant *Odalisk* [cat. 194]. Il guide son public sur la voie d'une lecture parodique et le conduit à considérer la prise de distance et l'écart humoristique vis-à-vis d'une tradition de la représentation du nu féminin en peinture. Thomas Crow note de plus que le terme *odalisque* peut faire penser à *obélisque*, « possible calembour »[623] qui renverrait à la forme du pilier utilisée par Rauschenberg. L'artiste affirme l'importance des titres choisis : « Ce sont tous des coups d'envoi. Ils sont au départ de mon travail, soit que j'essaie d'être consciemment provocateur ou humoriste ou macabre… Le titre est comme un autre objet dans l'œuvre.[624] »

Nous nous intéresserons ici aux indications textuelles en général, lesquelles peuvent être confinées aux titres ou envahir l'espace des œuvres elles-mêmes. Face à la multitude d'exemples où les mots ont fonction de signalisation, les cas où cette dernière est ludique ou met en abîme le procédé parodique retiendront particulièrement notre attention.

Pour ses appropriations[625], Sherrie Levine prend le parti de s'appuyer sur ses titres pour délivrer une information précise. Son urinoir doré de 1991 s'intitule *Fountain (After Marcel Duchamp)* [cat. 145], renseignant ainsi le spectateur sur le titre de l'œuvre originale et sur le nom de son créateur. Cette formule est employée par Levine dans la quasi-totalité de ses œuvres, l'artiste jouant sur le mot *after* qui illustre parfaitement le processus citationnel. En effet, ce mot signifie à la fois *après* – pour

622 Daniel Sangsue, *La Relation parodique, op. cit.*, p. 135.
623 Thomas Crow, « Réflexions sur le motif : l'élévation et la chute dans les *Combines* de Robert Rauschenberg », in *Robert Rauschenberg, Combines, op. cit.*, p. 243.
624 Robert Rauschenberg in « Robert Rauschenberg à travers le monde », interview par Catherine Millet et Myriam Salomon, *Art Press*, n° 65, 1982.
625 Qui peuvent être parodiques ou non, comme nous l'avons vu dans notre premier chapitre, cf. *supra* chap. 1, 1.3.

qualifier la condition d'une création ne pouvant être première et faire l'impasse de ses prédécesseurs imposants et imposés – et *d'après* – pour désigner la source comme provenance. Levine montre ainsi ce qu'elle doit à la personnalité de Marcel Duchamp (sa démarche d'appropriation n'ayant sans doute jamais vu le jour sans l'invention du *ready-made*, près de 80 ans auparavant) et souligne dans le même temps le travail de ressemblance et de distance – puisque créer « d'après », c'est imiter un modèle tout en s'autorisant l'écart.

Alain Jacquet opte lui aussi pour des titres transparents, comme le montrent ses *Camouflages Botticelli – Naissance de Vénus I*, *II* et *III* [cat. 119, 120]. Là encore, l'artiste ne se contente pas de livrer le titre de l'œuvre parodiée et le nom du maître : il met l'accent sur la métamorphose qu'il leur fait subir, ici apparentée à un « camouflage ». De même, les titres des parodies réalisées par l'artiste américaine Kathleen Gilje [cat. 110-113] depuis 1992 reprennent ceux des tableaux sources suivis de la mention « restored ». Mettant à profit sa connaissance matérielle des œuvres, acquise lors de sa formation de restauratrice, l'artiste copie avec minutie et dextérité les toiles des maîtres pour y introduire des détails dissonants. Non sans ironie, elle désigne par ses titres cette transformation comme une « restauration ». Cette appellation permet de concentrer sur ses parodies les débats soulevés par de nombreuses restaurations, entre rétablissement de l'origine et dénaturation frisant parfois l'altération.

En littérature comme en arts plastiques, l'intitulé de l'œuvre parodiée subit fréquemment un sort identique à celui que connaît l'œuvre elle-même. Le titre de l'œuvre seconde découle alors d'une transformation parodique du titre original. Comme nous l'avons précédemment évoqué, les différentes conjectures sur le sens du mot *parodie* employé par Aristote dans *La Poétique* sont en partie fondées sur le titre d'une œuvre – aujourd'hui disparue – citée par l'auteur comme exemple, à savoir la *Deiliade* de Nicocharès. Ce titre laisse en effet entendre qu'il s'agirait d'une transformation comique de l'*Iliade*[626]. Gérard Genette souligne que les titres sont particulièrement sujets aux déformations parodiques : « Tout énoncé bref, notoire et caractéristique est pour ainsi dire naturellement voué à la parodie. Le cas le plus typique et le plus actuel est sans doute celui du titre.[627] » En 1982, Rauschenberg offre un exemple limpide de cette transformation textuelle en titrant *Pneumonia Lisa* [cat. 195] sa parodie du tableau de Léonard de Vinci. Outre sa dimension humoristique, le jeu de mot sur *pneumonia* et

626 Comme nous l'avons vu dans notre premier chapitre, cf. *supra*, chap. 1, 1.2.
627 Gérard Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 53.

Mona permet d'associer le geste de transformation et d'altération – l'artiste répète l'image de *La Joconde*, la recouvre partiellement de peintures et d'impressions – à une maladie infectieuse qui attaquerait la toile originale[628].

Dans sa série *A Salute to Art History*, Mel Ramos transforme *La Grande odalisque* d'Ingres (1814) en *Plenti-Grand Odalisque* (1973) [cat. 186]. Il joue sur le thème de l'hommage en qualifiant l'Odalisque – femme et œuvre – de « vraiment grande ». La surenchère qualitative induite par le verbe est d'autant plus humoristique qu'elle s'applique à une trivialisation de l'image. Ramos combine, de plus, le titre de l'original avec l'appellation « Plenti Grand », marque d'un fournisseur de légumes américain dont la publicité la plus célèbre représente une pin-up en sous-vêtements. Le rapprochement autour du mot « grand(e) » a pour fonction de signaler au spectateur son emprunt à deux imageries habituellement bien distinctes, celle de la réclame et de ses pin-up d'une part, et celle du nu féminin de la noble peinture d'autre part. Conformément aux autres travestissements burlesques peints par Ramos, la composition de la toile d'Ingres est conservée, mais sa protagoniste s'est métamorphosée en une playmate aux couleurs acidulées. Le peintre écarte certains des éléments constitutifs d'une sensualité orientale pour verser dans un érotisme de magazine : le turban a disparu pour laisser voir une chevelure lisse et brillante, et la pipe posée sur le plateau doré est remplacée par une bouteille de vin et un verre à demi-rempli.

En titrant son collage de 1977 *Mona Tsé-Tung* [cat. 53], issu de la série *Changements de climat*, le graphiste polonais Roman Cieslewicz établit lui aussi un parallèle entre la parodie visuelle et la parodie textuelle. Le procédé de collage, duquel naît un nouveau portrait à partir du télescopage de deux figures emblématiques – Mao Tsé-Toung et Mona Lisa –, se répercute sur ce titre/nom engendré par combinaison. Qu'il soit le moteur de l'œuvre où qu'il soit apparu *a posteriori*, le jeu fusionnant les deux identités en se basant sur la ressemblance entre « Mona » et « Mao » est rendu explicite grâce au titre.

Les jeux de mots sont souvent moteurs de transformations parodiques visuelles. Inscription textuelle, le titre peut venir en renfort du calembour visuel, en livrant toutes les cartes pour comprendre la nature du jeu. En 1965, Arroyo réalise une parodie du

628 Ce titre peut ainsi être mis en parallèle avec celui choisit par le groupe General Idea pour ses parodies de Mondrian ou de Duchamp de la série *Infe©ted* [cat. 108, 109].

portrait équestre de Bonaparte réalisé par David, *Le Premier Consul franchissant les Alpes au col du Grand Saint-Bernard* (1800), et intitule son œuvre *Le Grand pas du Saint-Bernard* [cat. 7]. Saint-Bernard ne fait plus désormais allusion au col alpin à franchir, mais au chien[629]. Au jeu de mot du titre fait écho la représentation : se dressant fièrement dans un décor simplifié de montagnes enneigées, le cheval héroïque est devenu une créature hybride et ridicule à tête de chien, la langue pendante. Comme le veut l'imagerie du chien sauveteur sur laquelle ironise l'artiste, il porte autour du coup un tonnelet décoré du drapeau suisse. Tout en nous renseignant sur le jeu de mot sous-tendu par la transformation visuelle, le titre participe à la dimension héroï-comique[630] de la scène présentée.

Dans certains cas, le détournement parodique du titre original peut non seulement expliciter la transformation visuelle, mais aussi lui donner son sens. En 1989, Orlan offre un pendant à *L'Origine du monde* (1866) de Courbet, parodie qu'elle titre *L'Origine de la guerre* [cat. 177]. Elle conserve alors scrupuleusement le format et la composition générale, mais troque le sexe de femme peint contre un sexe d'homme en érection photographié. Si l'image suffit à rendre la citation visible pour qui connaît la toile originale, le titre lui donne sa portée féministe, militante tout en étant fortement humoristique. Notons aussi que, sans être une information textuelle, l'encadrement participe au contrat de parodicité et à sa signalisation. En effet, le simple choix d'un cadre doré renvoie à un mode d'exposition muséal lié à la peinture. Il favorise ainsi l'identification du passage parodique, du pictural XIX^e^ siècle au photographique contemporain[631]. La photographie, le cadre et le titre agissent donc comme un tout, dont l'intention est de faire rire le spectateur, mais aussi de le mettre en alerte sur les questions de genre à l'œuvre dans l'histoire de l'art comme dans la société.

Lorsque la transformation visuelle est massive, et que les ressemblances de style, de composition ou de coloris sont occultées au profit des écarts, le fonctionnement de l'effet parodique sur le spectateur peut reposer sur le titre. Conformément à l'esthétique adoptée par l'artiste depuis le milieu des années 1960, Mel Ramos peint en 1989 une pin-up blonde dévêtue, une serviette de bain à la main. Elle

629 Le nom de « Saint-Bernard » pour désigner une race de chien provient d'ailleurs de celui d'un hospice situé sur le col suisse et qui pratiquait l'élevage de chiens sauveteurs.

630 Lorsque Bernard Pras réalise un Louis XIV d'après Hyacinthe Rigaud [cat. 182] avec une cape faite de rouleaux de papier hygiénique, il emploie lui aussi un ressort propre à l'héroï-comique, déjouant l'autorité du portrait royal en pied.

631 Nous reviendrons sur l'importance du cadre dans la parodie dans notre troisième partie, cf. *infra*, chap. 7, 7.2.

est représentée de face et pose en train de descendre un escalier. La composition est parfaitement symétrique, autour de l'axe vertical formé par la figure. Au premier regard, cette œuvre aux couleurs acidulées rappelle immédiatement une imagerie kitsch et artificielle. Le deuxième degré de référence, à l'histoire de l'art cette fois, ne devient explicite qu'une fois le titre connu, *Le Nu descendant l'escalier* [cat. 193][632]. De possible rapprochement, l'œuvre s'affirme comme parodie de Marcel Duchamp, mettant à mal toutes les recherches formelles sur le mouvement menées par les avant-gardes historiques.

Les indications textuelles peuvent aller jusqu'à contenir à elles seules le jeu de référence, et se substituer entièrement à la citation visuelle. Ainsi, en 1969[633], l'installation d'un seau, d'une serpillère et d'un balai par Robert Filliou s'affirme comme parodie par le biais d'un panneau – où est inscrit, à la main, « La Joconde est dans les escaliers » – qui donne son titre à l'œuvre [cat. 101]. Au recto du carton, on peut lire « De retour dans deux minutes. Mona Lisa »[634] en allemand. Cette pancarte est elle-même parodique, car elle évoque tout à la fois les mots pratiques, disposés en cas d'absence de la concierge pour informer d'une situation, et les cartels des musées. Rien dans cette installation ne rappelle visuellement la toile de Léonard de Vinci ou le *Nu descendant l'escalier*, tableaux tous deux convoqués par leurs titres respectifs. L'écriture fait entrer le spectateur dans le jeu en l'amenant à imaginer avec humour la noble *Joconde* en femme de ménage ou en concierge[635].

Outre les références au titre de l'œuvre originale, l'identité de l'artiste parodié est fréquemment renseignée textuellement. Pour les titres de ses toiles parodiques, Alain Séchas mentionne les prénoms des artistes cités[636]. Dans *Alberto (petite famille)* (2006) [cat. 229], il représente un face-à-face entre trois sculptures tout droit sorties d'une

632 Cette œuvre de Marcel Duchamp a donné lieu à de nombreuses citations – non nécessairement parodiques, comme le montre l'exemple du fameux *Ema (nu sur un escalier)* peint par Gerhard Richter en 1966. Le 15 février 2013, afin de célébrer le centenaire de la présentation du *Nu descendant l'escalier* à l'Armory Show de New York, la galerie new-yorkaise Francis M. Naumann Fine Art présentait une exposition intitulée « Marcel Duchamp's *Nude Descending a Staircase*: An Homage ». Y était exposées entres autres des œuvres de Carlo Maria Mariani, de Peter Saul, de Kathleen Gilje, de Pamela Joseph et de Mel Ramos.

633 L'œuvre est initialement réalisée en 1965, pour l'exposition « La Fête à la Joconde » à la Galerie Mathias Fels. En 1969, avec le soutien des éditions Tangente de Heidelberg, Filliou crée une édition produite à deux cents exemplaires.

634 « Bin in zehn Minuten Zurück. Mona Lisa ».

635 Nous reviendrons sur cette œuvre et son rapport au musée dans notre troisième partie, cf. *infra* chap. 7, 7.1.

636 « Alberto » pour Alberto Giacometti, « Constantin » pour Constantin Brancusi, « Henri » pour Henri Matisse, « Jackson » pour Jackson Pollock ou « Barnett » pour Barnett Newman.

œuvre d'Alberto Giacometti[637] et une famille de trois chats – figure récurrente dans l'œuvre de Séchas – aux silhouettes allongées. Ce face-à-face prend des allures de jeu de miroir entre les œuvres de Giacometti et les chats/spectateurs dessinés par Séchas. En désignant le sculpteur par son prénom, l'artiste fait montre d'une grande familiarité avec ce maître fort estimé. Cette familiarité est à l'image de la prise de possession parodique qui outrepasse la barrière du respect pour l'homme et sa production, tous deux sacralisés.

Quant à Mel Ramos, il n'hésite pas à pousser la familiarité jusqu'à surnommer Willem de Kooning « Bill » dans les différentes versions de *I still get a thrill when I see Bill* [cat. 192]. Ce titre, composé autour d'une assonance en « ill », commente avec amusement le « frisson » ressenti par Ramos face aux *Women*, peintes par l'expressionniste abstrait plus de vingt ans auparavant. Par cette formule humoristique, le parodiste exprime une admiration teintée de dérision et d'ironie. À l'instar de ce titre, la série *A Salute to Art History* recèle de nombreux jeux de mot sur les noms des artistes parodiés. La parodie de *Psyché et l'Amour* (1798) de François Gérard s'intitule *Regard Gerard* [cat. 191]. Le mot anglais *regard*, anagramme de « Gerard », signifie la considération et l'estime. Cette formule d'usage pour rendre hommage au maître ancien est ainsi détournée avec humour. Dans une autre huile sur toile de la série, une pin-up bronzée, dont le visage rappelle celui de l'actrice Ursula Andres, est allongée sur une banquette dans la position de *L'Odalisque Blonde* peinte par François Boucher en 1752. En titrant sa parodie *Touché Boucher* [cat. 187], l'artiste renvoie au jeu de la bataille navale, dont la formule française « touché-coulé » est employée lorsque le navire de l'adversaire reçoit la salve fatidique. Tout en inscrivant sa parodie dans une perspective ludique, Mel Ramos commente la dimension offensive de sa démarche : le peintre français devient une cible à torpiller, dont le spectateur et l'artiste peuvent se jouer ensemble.

En 1964, lorsque Larry Rivers parodie *Napoléon dans son cabinet de travail*, tableau peint par Jacques-Louis David en 1812, il choisit un titre qui n'évoque pas directement la source ou son auteur : *The Greatest Homosexual* [cat. 216]. Dans la partie gauche de la toile, il livre une version du portrait impérial relativement fidèle. Il conserve les attributs auquel nous reconnaissons Napoléon, à savoir ses traits physiques, son costume et sa posture. C'est précisément l'adoption d'un titre détaché de

637 Elles évoquent très précisément les figures effilées devenues la marque de fabrique de l'artiste après la seconde guerre mondiale, et semblent être issues du groupe *La Forêt* (1950).

sa source qui donne à l'œuvre sa tonalité parodique : sans lui, les transformations auxquelles l'artiste soumet le portait de David ne prêteraient pas à rire et seraient plus proches d'un exercice de copie ébauchée que d'une caricature. Alors que la peinture originale vise à asseoir l'autorité d'une figure virile, le titre pousse le spectateur à voir un être efféminé et précieux, par-delà les codes de la peinture et de l'histoire qui conditionnent son regard. Précisons que, si le nom de David n'est pas mentionné dans le titre, l'artiste l'introduit au sein de l'espace pictural. Dans l'original, la signature du peintre intègre la composition : l'artiste écrit son nom sur un rouleau de papier, document posé au sol dans le cabinet de l'Empereur. Dans la parodie, Larry Rivers a conservé cet emplacement : mais, sans souci de perspective et d'intégration cohérente à l'espace représenté, « DAVID » est inscrit à la surface en lettres majuscules, à l'aide de pochoirs. L'identité du parodié est très lisiblement affichée, tel un panneau signalétique à l'adresse de spectateur.

Les parodies du peintre américain Peter Saul font un usage particulièrement riche des mots. Tout comme les figures ou objets représentés par l'artiste, le langage est exposé aux déformations. Il remplit la fonction du *contrat de parodicité* et ajoute à la recherche une distorsion parodique. Dans une reprise de *Guernica* (1937) de 1975, les mots envahissent la représentation et s'insèrent de manière plus ou moins lisible sur les éléments peints. Sortant la tête d'une fenêtre, le visage de Picasso apparaît, chapeauté d'un bonnet marin – peut-être une allusion aux célèbres photographies de l'artiste en marinière – sur lequel on peut lire « Paablow », pour Pablo. Le titre de l'œuvre *Liddul Gurnica* [cat. 217] est inscrit dans le bas de la toile, dans une calligraphie qui peut faire penser aux lettres de néon utilisées par de nombreux artistes depuis les années 1960, notamment par Bruce Nauman[638]. Ces écritures renvoient toutes à un langage parlé : « Paablow » et « coobizzm » semble moquer une certaine prononciation pompeuse de ces termes tournant au ridicule, et « liddul » est la transcription déformée de « little ». L'original « Guernica », devenu « Gurnica » par un mode de transcription reposant sur des effets phonétiques, a perdu de sa grandeur.

Dans ses diverses parodies du *Nu descendant l'escalier*, peintes en 1979, Peter Saul a conservé l'emplacement original du titre en bas à gauche de sa composition[639].

638 La calligraphie employée par Saul est en effet très proche de la célèbre œuvre de Bruce Nauman, *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths*, de 1967.

639 On sait l'importance de cette inscription du titre sur la toile dans l'œuvre de Duchamp : l'allusion au nu féminin est en grande partie ce qui confère à l'œuvre sa valeur de scandale. L'artiste raconte au sujet du *Nu descendant l'escalier n°2* : « Avant d'être présentée à l'Armory Show de New York en

Pour l'une d'entre elle, il s'agit de *Donald Duck Descending a Staircase* [cat. 218] : cette phrase peinte, avec un effet de volume à la manière des génériques de dessin animé Disney, est essentielle dans la reconnaissance du processus parodique, sans quoi difficilement discernable. Dans une autre, le titre écrit sur la toile *Francis Bacon Descending a Staircase* [cat. 219] vient éclairer le spectateur sur la nature du personnage dégoulinant et informe dont les membres se détachent tandis qu'il descend l'escalier. Ici, le langage signale aussi bien une parodie de la toile emblématique présentée à l'Armory Show de 1913, que le pastiche des portraits et autoportraits peints par l'artiste britannique.

Les parodistes d'œuvres visuelles ont traditionnellement recours aux indications textuelles, et ce depuis les Salons caricaturaux, les parodies incohérentes et le canonique *L.H.O.O.Q.* Comme en témoignent les quelques exemples abordés, les artistes depuis la fin des années 1950 ne dérogent pas à la règle. Le langage est l'un des tenants du contrat de parodicité : il permet à l'artiste d'instaurer un dialogue avec son public, d'interagir avec lui sur le mode d'une relation complice tout en étant informative. Il occupe ainsi une place centrale, au cœur du jeu parodique.

## 4.2 Un jeu d'enfants sans conséquence ?

En 1965, la galerie new-yorkaise Cordier et Ekstrom consacre une rétrospective[640] à l'œuvre de Marcel Duchamp. Comme nous l'avons précédemment évoqué, ce dernier réalise lui-même le carton d'invitation. Cette œuvre à part entière, tirée à une centaine d'exemplaires, s'intitule *L.H.O.O.Q. rasée* [cat. 68], titre qui remplit la fonction de contrat de parodicité. En légendant de la sorte une simple reproduction de *La Joconde*, non altérée par quelque intervention pileuse, l'artiste verse dans l'auto-parodie. Il revient sur son œuvre blasphématoire et dadaïste, devenue à cette date une référence incontournable pour les artistes de la jeune génération[641]. Duchamp entérine

1913, je l'avais envoyé aux Indépendants de Paris en février 1912, mais mes amis ne l'aimèrent pas et me demandèrent au moins d'en changer le titre. Au lieu de modifier quoi que ce fût, je le retirai et l'exposai en octobre de la même année au Salon de la Section d'Or, cette fois sans opposition. » [Marcel Duchamp, « À propos de moi-même », *op. cit.*, p. 208.]

640 « Not Seen and / or Less Seen of / by Marcel Duchamp / Rrose Sélavy, 1904-1964 ».

641 Cf. *supra*, chap. 3, 3.2.

ainsi le geste d'appropriation iconoclaste de 1919 et provoque un renversement d'autorité : l'original est désormais *L.H.O.O.Q.*, dont la toile de Léonard de Vinci serait une version transformée, ou plus précisément « rasée ». À la différence du *ready-made* aidé réalisé quarante-six ans auparavant, la reproduction de *La Joconde* utilisée par l'artiste n'est pas une carte postale, mais une carte à jouer. La réflexion sur la banalisation et la réification générées par la reproductibilité de l'œuvre d'art est ainsi prolongée. Mais il s'agit aussi pour l'artiste dont on connaît l'attrait pour toutes formes de jeu[642] de présenter ouvertement sa démarche artistique comme telle. Si l'œuvre d'art imprègne le jeu par le biais de sa reproduction, imprimée sur le revers d'une carte, le jeu avec Duchamp fait son irruption dans le domaine de l'art. *L.H.O.O.Q. rasée* [cat. 68] invite – à proprement parler, puisqu'il s'agit d'une invitation envoyée au potentiel public de l'exposition – à participer à l'entreprise ludique menée par l'artiste. Ce dernier crée ainsi un parallèle entre son geste artistique incitatif, délibérément joueur vis-à-vis de l'histoire de l'art, et une partie de carte, où se mêlent hasard de la donne et stratégie.

Dans le catalogue de l'exposition *François Morellet, Réinstallations*, Serge Lemoine décrit *La Joconde déformée* [cat. 163], installation originellement créée par l'artiste en 1964 pour le deuxième *Labyrinthe* du GRAV[643] présenté lors de l'exposition « Nouvelle Tendance » au musée des Arts décoratifs de Paris. Une diapositive de la toile de Léonard de Vinci est projetée sur un drap flottant. Enclenché par le spectateur à l'aide d'une pédale, un ventilateur produit un souffle d'air qui agite le drap et déforme ainsi l'image du célèbre portrait. Selon Serge Lemoine :

> « Il ne s'agit pas seulement d'une variation supplémentaire sur le thème ou le mythe de *La Joconde*, il est plus sûrement question de mener une expérimentation sur une image se déformant […]. Cette image universellement connue n'a pas besoin d'être identifiée par le visiteur, qui est invité à observer les modifications que lui fait subir ce traitement.[644]»

S'il est vrai que cette expérimentation sur l'image, sur son trouble et son aspect insaisissable – menée aussi dans une œuvre comme *Reflets dans l'eau déformés par le spectateur* présentée au sein du même *Labyrinthe* – est essentielle, un tel propos semble minimiser la part parodique de l'œuvre[645]. Or cette *Joconde déformée* apparaît

642 Nous renvoyons notamment au travail de Danielle Orhan, *L'art et le jeu, op. cit.*, p. 313-375 et *passim.*

643 Groupe de recherche d'art visuel, fondé en 1961 à Paris par Horacio Garcia Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein et Jean-Pierre Yvaral.

644 Serge Lemoine, « Réinstallations, Notices », in *François Morellet, Réinstallations*, [exposition, Centre Pompidou, Paris, 2 mars-4 juill. 2011], Paris, Centre Georges Pompidou, 2011, p. 44.

645 Le goût pour la transformation ludique d'œuvres de l'histoire de l'art est manifeste à plusieurs reprises dans le travail de Morellet. À partir de 1988, l'artiste entreprend sa série des *Défigurations.*

ouvertement comme un clin d'œil à Duchamp, Mona Lisa étant désormais exposée au courant d'air après avoir eu « chaud au cul ». La dimension ludique de la parodie est ici primordiale, dans la mesure où elle s'appuie sur une participation active du public, invite ce dernier à jouer et lui fait endosser le rôle de déclencheur dans la déformation du chef-d'œuvre muséal.

L'artiste français Gérard Collin-Thiébaut, adepte de remises en cause humoristiques du monde de l'art, invite également son public à participer au jeu parodique. Pour une œuvre de la série des *Défigurations critiques* [cat. 57], il utilise en 1997 une reproduction à l'échelle 1 d'*Un enterrement à Ornans* (1849) de Gustave Courbet, dont il découpe certains visages. Montée sur une armature en bois, la reproduction percée est disposée en oblique lors de son exposition ; dans l'espace ainsi ménagé, les spectateurs sont invités à passer derrière la toile pour positionner leurs têtes au niveau des fenêtres créées, en s'aidant d'escabeaux et de bancs disposés à cette intention. Le nouveau tableau obtenu est ensuite photographié. L'artiste emprunte à un univers ludique traditionnellement extra-artistique en assimilant l'œuvre de Courbet et la sienne aux stands de fête foraine, lesquels ont été investis artistiquement au début des années 1920 par le groupe surréaliste[646]. Comme le souligne Danielle Orhan : « En se référant de manière ludique aux décors théâtralisés et vulgairement peints des stands de fête lorraine, cette œuvre désacralise la peinture d'histoire.[647] » Lorsqu'il fait poser ses contemporains et enregistre photographiquement leurs visages, Collin-Thiébaut réactive en quelque sorte l'idée de réalisme, auquel il ôte sa visée sérieuse pour lui préférer le mode du divertissement. Cette œuvre engendre de plus un déplacement du

---

Après avoir noté que de nombreux portraits du XIXe et XXe sont peints sur un format de 92 x 73 cm, l'artiste choisit des toiles de l'histoire de l'art – comme *La Mort de Sardanapale* de Delacroix – qu'il projète sur le mur de l'atelier, afin de pouvoir recadrer le visage de chacun des personnages représentés dans le format en question, appelé 30 F. Une fois la projection éteinte, ne restent sur le mur que des toiles blanches disposées dans des positions variées, parfois superposées, en lieu et place des têtes originales. L'artiste introduit ainsi un processus ludique vis-à-vis de l'histoire de l'art au sein de l'utilisation de quadrilatères blancs et épurés. La revendication de l'humour est clairement affirmée par l'artiste : « Mon dégoût du sérieux a augmenté avec l'âge, affirme-t-il en 1988 ; quand on est jeune et beau, on peut à la rigueur être sérieux ; c'est un peu chiant, mais photogénique ; mais être vieux, moche et sérieux, c'est abominable ! », cité in Erik Verghagen, « François Morellet, les années 1970, 80 et 90 : humour, frivolité et joie de vivre », *François Morellet, Réinstallations*, *op. cit.*, p. 152. Plus récemment, en 2010, il revisite le vocabulaire formel de Malévitch dans une série intitulée avec humour *Sous-prématisme*. Le jeu de l'artiste avec l'institution muséale s'exprime aussi dans *L'Esprit d'escalier*, installation de 2010 au Musée du Louvre. Morellet trouble le regard du spectateur en modifiant et en déstabilisant le motif dessiné par les grilles de sept fenêtres de l'escalier Lefuel.

646 Cette œuvre de Gérard Collin-Thiébaut peut en effet faire penser à différentes photographies prises par le groupe surréaliste en 1923-1924, notamment à la Foire de Neuilly.

647 Danielle Orhan, *L 'art et le jeu, op. cit.*, p. 848.

faire artistique lui-même, de la dextérité picturale du créateur original au jeu du parodiste. Danielle Orhan parle à juste titre d'un « raccourci du faire qui favorise le jeu aux dépens de la maîtrise technique »[648].

Cette réflexion sur le savoir-faire se voit également développée par l'artiste dans ses *Transcriptions*, entamées en 1972 [cat. 58]. Collin-Thiébaut achète dans le commerce des puzzles[649] de tableaux – ou plus rarement de sculptures, par exemple *La Vénus de Milo* en 1998 –, dont les formats ne sont pas conformes à ceux des originaux. Il les réalise ensuite consciencieusement, activité qu'il qualifie de « séances de peinture quotidienne dans [son] atelier »[650]. L'assemblage du puzzle, cette peinture « sans odeur »[651], est identifié à la technique de composition d'une toile, touche après touche. Mais l'artiste prête à l'exercice des *Transcriptions* une charge libératrice, par opposition à la peinture : selon ses dires, le puzzle « débarrasse de tout ce qui encombre et disperse comme la vanité de création »[652]. Avec une grande ironie, Collin-Thiébaut place la création picturale du côté de la vanité par opposition au puzzle, d'ordinaire considéré comme un passe-temps ludique, voire futile. En avilissant de la sorte la pratique de la peinture, l'artiste produit une parodie affirmée, de par son faire et sa matérialité même, comme jeu.

Entre 1989 et 1993, Stéphane Lallemand s'approprie lui aussi un mode de production d'images ludique, et non académique, pour copier certaines œuvres célèbres de l'histoire de la peinture. Ses copies de Fragonard, d'Ingres [cat. 135], de Courbet ou de Manet sont en effet réalisées sur télécrans – appelés aussi écrans magiques –, jouets d'enfants inventés à la fin des années 1950[653]. Il s'agit de dessiner sur un écran à l'aide de deux boutons qui commandent respectivement les mouvements verticaux et horizontaux d'un curseur. Au passage de ce dernier, la poudre contenue derrière l'écran

648 *Ibidem.*

649 En 2008, l'artiste brésilien Vik Muniz utilise lui aussi des pièces de puzzles pour recomposer des tableaux de maîtres de l'histoire de la peinture (comme *La Joconde* ou *Guernica*). Mais dans la série *Gordian Puzzles*, le puzzle n'est pas utilisé de manière ludique. Les pièces ne sont pas emboîtés entre elles pour recomposer l'image imprimée ; les pièces, extraites de plusieurs puzzles, sont utilisées comme des unités colorées que l'artiste dispose et superpose pour livrer une image finale reprenant le tableau original.

650 Gérard Collin-Thiébaut, « Les Transcriptions », texte publié en ligne sur le site officiel de l'artiste, http://www.gerardcollinthiebaut.com

651 *Ibidem.*

652 *Ibidem.*

653 En 2006, Space Invader a quant à lui obtenu une image « pixellisée », ou plus exactement en mosaïque, de la *Grande Odalisque* d'Ingres à partir d'un assemblage de Rubik's Cube. L'instrument du jeu est ainsi, encore une fois, détourné à des fins parodiques, et l'exercice de la copie artistique remplacée par la pratique du jeu.

est repoussée et laisse apparaître un trait noir. En utilisant ces télécrans, dont les boîtiers en plastique aux couleurs fluorescentes offrent un pendant kitsch aux cadres des toiles originales, l'artiste confère à ses parodies un caractère dérisoire. Tout comme Gérard Collin-Thiébaut, il désacralise les maîtres anciens en confrontant à la noble et respectée peinture des musées une pratique récréative. L'apprentissage de la copie se voit ainsi envisagé comme exercice éducatif pour enfants. À la différence des *Transfigurations* de Collin-Thiébaut, la réalisation de ces copies parodiques demande une maîtrise de l'outil et une virtuosité manuelle considérable. L'artiste n'a pas le droit à l'erreur, car le dessin est fait d'un seul trait continu et ne peut en aucun cas être modifié ou corrigé. Stéphane Lallemand se sert d'un jouet standardisé, par définition soumis à la manipulation, et le transforme en une œuvre unique, plus fragile que ne l'est l'original pictural. Les écrans magiques sont en effet conçus pour produire des tracés éphémères et non des œuvres pérennes, toute secousse, accidentelle ou non, imposée à l'objet faisant disparaître le dessin en répartissant uniformément la poudre sous l'écran. Avec ironie, l'artiste propose ainsi une version des peintures anciennes qui, tout en étant triviale et enfantine, constitue une œuvre originale devant être traitée avec le plus grand soin par les conservateurs et collectionneurs. Ses parodies sur télécrans oscillent entre la gaminerie et le déploiement d'un savoir-faire, sorte d'enfance de l'art paradoxale.

La question de l'enfance de l'art, à la fois comme origine et comme facilité, est aussi exploitée dans le travail de Hans Peter Feldmann. En 1976, l'artiste allemand achète au marché aux puces de Düsseldorf deux petites figurines en plâtre, répliques de *La Vénus de Milo* [cat. 97] et du *David* de Michel-Ange [cat. 96][654]. Il les rehausse ensuite de peinture dans des « coloris douteux »[655], pour reprendre les termes de Claire Bernadi. Ces couleurs sont appliquées à la manière d'un coloriage enfantin[656], sans effet d'ombre, de dégradé et de nuance, dans un manque de soin et de savoir-faire délibéré. Le rose des chairs ou encore le vert employé pour les socles afin d'évoquer l'herbe donnent à ces figurines un aspect artificiel et simpliste, loin de la grandeur des marbres antique et renaissant. L'artiste greffe sur ce geste un discours fortement ironique sur

654 Il agit également sur des réductions de la *Vénus Italica* de Canova et de la *Baigneuse* d'Allegrain. Le travail de Hans Peter Feldmann sur les sculptures antiques va par la suite se poursuivre et prendre de nombreuses formes. Il fait aussi réaliser des répliques monumentales du *David* de Michel-Ange, qu'il fait peindre dans des tons criards et naïfs.

655 Claire Bernadi, « Les grands trans-parents », in *Collector, Œuvres du Centre national des arts plastiques*, [exposition, Tri postal, Lille, 5 nov. 2011 -1er janv. 2012], Paris, Flammarion, 2012, p. 40.

656 Avec ludisme, Hans Peter Feldmann développe une pratique de coloriage à partir des années 1970, laquelle renvoie aussi avec humour à une enfance de l'art. En 1977, il s'applique à colorier des impressions en noir et blanc de chefs-d'œuvre classiques de la peinture, avec la série *Klassiker-Gemälde*.

l'embellissement : « Je voulais les rendre plus jolies, les embellir, tout comme certaines personnes utilisent une couverture au crochet pour embellir l'apparence de leur rouleau de papier toilette.[657] » Si la démarche de Feldmann évoque sans conteste celle menée plus de 45 ans auparavant par René Magritte, elle s'écarte de la recherche d'une réactivation poétique et onirique contenue dans *Les Menottes de cuivre* [fig. 28].

Les œuvres de Feldmann rappellent les petits kits, principalement destinés aux enfants, de moulages à réaliser soi-même en plâtre et à peindre avec une gamme chromatique fournie ; à ceci près que l'artiste ne réalise pas ses statuettes, mais se les approprie. Bien que les figurines achetées par Feldmann, de 45 et 42 cm de hauteur, soient plus grandes que celles habituellement produites dans ce type de kits – majoritairement diffusés en France sous l'appellation « Mako moulages » –, la réduction qu'elles opèrent vis-à-vis des sculptures originales les rattache plus volontiers à l'univers des jouets destinés aux enfants qu'à celui de l'institution artistique. Dans ces œuvres parodiques, la pratique artistique est encore une fois assimilée à l'activité enfantine, distrayante et éducative. Il s'agit de faire un pied-de-nez aux valeurs de goût et de compétence technique en les suppléant par l'appropriation, l'enfantillage et le kitsch. La parodie propose ainsi le jeu contre l'art, ou le jeu en lieu et place de l'art : la récréation comme création.

Le groupe d'artistes autrichiens Gelitin (constitué de Wolfgang Gantner, Ali Janka, Florian Reichter et Tobias Urban) utilise, quant à lui, la pâte à modeler pour réaliser, depuis 2007, une série de bas-reliefs [cat. 104-106] qui parodient outrageusement *La Joconde*. À la quête de la perspective en peinture se substitue l'amas de matière, et au traitement lisse de l'huile sur panneau de peuplier, l'épaisseur de la pâte collée sur une surface en bois. La naïveté enfantine prêtée à la pâte à modeler s'affronte à toutes les grossièretés et laideurs : Mona Lisa, cyclope à l'occasion, montre ses dents dans un affreux rictus ou se voit pourvue d'un sexe d'homme pour tout visage. Les artistes cultivent les empâtements et l'aspect dégoulinant de la matière pour réaliser ces œuvres apparentées à des croûtes, au sens propre comme au figuré. La référence au matiérisme et à l'enfance renvoie au travail de Jean Dubuffet, dans sa remise en cause

657 Hans Peter Feldmann, cité in *Hans Peter Feldmann*, *272 pages*, [exposition *Hans Peter Feldmann. Art Exhibition*, Fundacio Antoni Tapiès, Barcelona, nov. 2001-janv. 2002 ; Centre National de la photographie, Paris, févr.-mai 2002 ; Fotomuseum, Wintertur, août-oct. 2002 ; Museum Ludwig, Cologne, déc. 2002-mars 2003], Barcelona, Fundació Antoni Tàpies ; Paris, Centre national de la photographie ; Winterthur, Fotomuseum, 2001, p. 37. « I wanted to make them prettier, improve them, just as some people use a crocheted cover to improve the appearance of a toilet roll. »

de la beauté traditionnelle[658]. Mais le démantèlement de l'art passe ici par l'exhibition cynique et humoristique du *mal fait*, du sale et du vulgaire par opposition à la pureté de la source originale, plus qu'il ne propose la découverte d'un nouveau souffle dans des pratiques jusqu'alors déconsidérées par le milieu artistique. Chez Gelitin, la transformation parodique passe une fois encore par l'adoption d'une matérialité extra-artistique liée au monde du jeu.

Outre l'assimilation du faire parodique au jeu, le jouet comme élément de composition est lui aussi convoqué dans certaines parodies, notamment dans le travail photographique d'Olivier Rebufa. Depuis 1988, il se met en scène aux côtés de poupées barbies. Après avoir choisi le thème de la photographie à venir, il fabrique un décor. Il réalise ensuite son autoportrait dans la pose souhaitée, puis réduit la photographie aux dimensions d'une barbie. L'image obtenue est découpée pour servir de marionnette, et placée au sein du décor, où se tiennent la ou les poupées. La photographie de ce tableau constitue l'œuvre finale. L'artiste cite bien souvent des images préexistantes, clichés tirés du cinéma, mais aussi de l'histoire de l'art. En 1994 et 1995, il rejoue *Adam et Ève chassés du paradis* [cat. 210] d'après Masaccio et une *Annonciation* [cat. 211] dont la composition générale et la construction architecturale – avec à droite des arcades et à gauche un jardin clos – sont empruntées à la peinture de Fra Angelico. Comme le souligne Danielle Orhan, les matériaux ludiques employés pour imiter « les codes illusionnistes de la peinture occidentale » sont « dérisoires »[659] : barbie pour la figure et pièces de lego pour le décor. Face à la vierge Marie, poupée visiblement déjà bien enceinte, Rebufa campe le rôle d'un archange Gabriel dubitatif, dénudé et ailé de quelques plumes d'oiseau. Cette photographie permet à l'artiste de questionner la pratique de l'autoportrait, de contester la véracité prêtée à la photographie par l'aspect volontairement théâtral de l'image construite[660] et de démanteler le stéréotype de féminité qu'incarne la barbie. L'artiste désacralise, en outre, l'iconographie chrétienne traitée dans la peinture renaissante en la transposant dans un monde artificiel de jouets.

Sans passer nécessairement par l'emploi du jeu ou du jouet, les parodistes s'approprient de manière récurrente des imageries liées à l'enfance. Dans de nombreuses parodies, des personnages de dessins animés et de comics pour jeune

658 Notamment dans la série des *Corps de Dame* (1950-1951), série pour laquelle il réalise d'ailleurs une parodie de *L'Olympia* de Manet.
659 Danielle Orhan, *L'art et le jeu, op. cit.*, p. 880.
660 Nous reviendrons sur la dimension théâtrale dans les photographies parodiques dans notre huitième chapitre, cf. *infra*, chap. 8, 8.2.

public se voient invités à siéger dans les compositions des œuvres de l'histoire de l'art. Cette rencontre, fréquente depuis les années 1960, vise un effet de trivialisation, afin de souligner le nivellement des images à l'heure de la société de masse et de la reproductibilité de l'œuvre d'art. Elle opère aussi un basculement, du grand art sérieux à l'art parodique enfantin et divertissant. La figure de Donald Duck est tout particulièrement sollicitée dans l'œuvre de Peter Saul. Dans la parodie du *Nu descendant l'escalier* précédemment évoquée [cat. 218], le personnage créé par les studios Disney se démultiplie sur la toile. Les coloris typiquement cubistes – décrits par Duchamp comme des « sévères couleurs bois » ou comme un « chromatisme brunâtre »[661] – y cèdent la place à des couleurs joyeuses, plus vives encore que ne le sont celles du dessin animé original. Par endroits, l'artiste simplifie la figure de Donald à la manière d'un cubisme entendu dans son acception la plus simpliste : une géométrisation schématique des formes. En parodiant de la sorte l'œuvre de Duchamp, Saul tisse un lien entre la recherche formelle du mouvement en peinture menée par les avant-gardes historiques et le dessin animé, art du mouvement par la succession d'images. L'artiste montre ainsi cette démultiplication de la figure, que le dessin animé s'applique à cacher en faisant se dérouler dans la durée les positions statiques représentées. Il déplace l'intérêt pictural de Duchamp pour les sources du cinéma et de la chronophotographie vers l'univers de Disney.

Dans *Sardanapolis Duck* [cat. 220], c'est au tour de la toile de Delacroix, *La Mort de Sardanapale* (1827), d'être transformée en une planche de comics mettant en scène des canards anthropomorphes. Le peintre romantique s'était employé à traduire la narration dramatique dans sa composition au moyen de l'expression des formes et des couleurs : assiégé dans son palais, Sardanapale se donne la mort par le poison et sacrifie avec lui ses femmes et ses chevaux, avant de faire réduire le lieu en cendres. Dans la version parodique qu'en donne Peter Saul, cette narration est transcrite au moyen de bulles qui rendent limpide la lecture de l'action: « - Sire, tout est perdu. - Détruisez mes femmes et chevaux. Puis mettez le feu au palais. - Oui Maître. - Votre poison Sire.[662] » En adoptant le mode efficace du comics pour une peinture de grandes dimensions, 170 x 120 cm, l'artiste ironise sur la peinture d'histoire, dont l'un des enjeux est de rendre lisible une narration issue de sources textuelles – pour Delacroix, en puisant chez

661 Marcel Duchamp, « À propos de moi-même », *op. cit.*, p. 208.

662 « - Sire, all is lost. - Destroy my women and horses. Then torch the palace. - Yes Master. - Your poison Sire. »

Diodore de Sicile, Lord Byron ou Victor Hugo – par des moyens strictement picturaux, sans autre intervention du langage que celle du titre. La démarche de Saul est ambivalente, dans la mesure où elle désacralise le chef-d'œuvre muséal tout en renouant avec une peinture narrative dénigrée par le modernisme, comme le souligne Benoît Decron : « [Peter Saul] se souvient des professeurs frappés d'amnésie n'ayant que moqueries pour cette peinture disqualifiée parce que trop "descriptive". […] Saul aime la peinture d'histoire pour ce qu'elle raconte, en fabuliste avisé.[663] »

Les personnages de Disney fréquentent régulièrement ceux de l'histoire de la peinture dans l'œuvre d'autres artistes assimilés, comme Peter Saul, au Pop art et à la Figuration narrative, par exemple chez Erró ou Equipo Crónica [cat. 82]. Mais la convocation de cette iconographie enfantine ne se limite pas à ces artistes dont la réflexion est essentiellement suscitée par le flux d'images généré depuis les années 1960. Elle perdure chez les artistes de la génération suivante[664], par exemple dans le travail de l'artiste britannique Wolfe Von Lenkiewicz. Loin des chocs de registres et d'images prisés par Erró ou par Peter Saul, ses œuvres à la facture et à la technique traditionnelles recherchent la synthèse et l'incorporation. L'artiste met en place une esthétique du syncrétisme, à partir d'un répertoire d'images étendu dont l'histoire de l'art n'est qu'un composant. Dans une série dessinée en 2010, la Blanche-Neige de Disney[665] devient, en vierge Marie effarouchée et naïve, la protagoniste d'une *Fuite en Égypte* [cat. 248] d'après Giotto et d'une *Annonciation* [cat. 249] d'après Philippe de Champaigne, ou est emportée par des démons à la place du Saint Antoine gravé par Martin Schongauer.

La convocation du monde du jeu et de l'enfance, par le faire comme par l'imagerie, est monnaie courante dans la parodie. Comme nous l'avons précédemment évoqué[666], les dessinateurs des Salons caricaturaux au XIX^e^ siècle y ont fait appel, en

663 Benoît Decron, « True Crime », in *Peter Saul*, [exposition, musée de l'abbaye Sainte-Croix, Les Sables-d'Olonne, 26 juin-26 sept. 1999 ; musée de l'hôtel Bertrand, Châteauroux, 22 oct.-31 déc.1999 ; musée des beaux-arts, Dole, 15 janv.-2 avr. 2000 ; musée des beaux-arts, Mons, 16 av.-25 juin], Les Sables-d'Olonne, musée de l'abbaye Sainte-Croix ; Paris, Somogy, 1999, p. 40.

664 C'est aussi le cas chez dans les œuvres du peintre russe Alexander Savko, qui, de façon récurrente depuis 2000, introduit Mickey et des figures comme les Teletubbies ou les Simpsons dans des parodies de Vélasquez, d'Ingres, de Picasso ou encore de Francis Bacon. Dans ses parodies, le peintre américain Ron English se sert quant à lui des figures de Disney, mais aussi du personnage de Ronald Mc Donald. Il recrée, notamment autour de *La Nuit étoilée* de Van Gogh en 2006, un univers kitsch d'autant plus inquiétant qu'il est artificiellement joyeux, et adopte l'apparence de parcs d'attraction.

665 Alice au pays des merveilles et Pinocchio sont aussi des personnages récurrents dans l'œuvre de l'artiste.

666 Cf. *supra* chap. 2, 2.1.

imitant un tracé enfantin ou en représentant des jouets. Il s'agissait alors de dénigrer et de moquer le parodié en rabaissant son œuvre et sa personne à l'enfance, âge supposé de l'incompétence artistique. Si l'intention des parodistes depuis les années 1960 est également de renvoyer à ce « monde enfantin désigné comme a-culturel et non-artistique ne pouvant être pris comme objet d'une délectation sérieuse »[667], qu'évoquait Thierry Chabanne, l'usage qu'ils en font est fort différent. Les parodistes se saisissent de cette représentation péjorative pour se désigner eux-mêmes comme des trublions, tenants d'un art joyeux, enfantin, parfois puéril, ludique et désinvolte face à l'art muséal noble et sérieux. Par opposition à leurs sources sacralisées et reconnues de tous comme hautes expressions artistiques, ils se placent volontairement en marge des pratiques artistiques admises.

Si les exemples abordés au cours de notre étude montrent combien la parodie peut être investie d'une fonction sérieuse de rupture et de renouvellement – notamment par les mouvements dits d'avant-garde –, elle apparaît aussi comme une pratique récréative, d'autant plus divertissante qu'elle serait désintéressée. Se confrontent ainsi deux visions de la parodie, comme outil essentiel à un projet de réforme artistique ou comme forme plaisante et agréable. Du point de vue de la réception comme de la pratique, envisager la parodie comme jeu peut revenir à la considérer, non en tant qu'alternative ou contestation valables, mais comme un à-côté de l'art, un « pur amusement ou exercice distractif »[668], pour reprendre les termes de Gérard Genette au sujet du ludisme. Cette séparation, entre le jeu et les procédés artistiques reconnus comme tels, se lit dans les propos de Daniel Grojnowski : « La *parodie* donne lieu à des observations variables de la part des auteurs et des théoriciens, qui, selon les cas, la tiennent pour un jeu ou la prennent pour une procédure de mise en œuvre parmi d'autres.[669] » Roger Caillois a souligné cette « gratuité »[670] du jeu, qui contribue bien souvent à jeter sur lui le discrédit :

> « [Le jeu] évoque une activité sans contrainte, mais aussi sans conséquence pour la vie réelle. Il s'oppose au sérieux de celle-ci et se voit ainsi qualifié de frivole. Il s'oppose d'autre part au travail comme le temps perdu au temps bien employé. En effet, le jeu ne produit rien : ni biens, ni œuvres. Il est essentiellement stérile. À chaque nouvelle partie, et joueraient-ils toute leur vie, les joueurs se retrouvent à zéro, dans les mêmes conditions qu'au premier début.[671] »

667 Thierry Chabanne, *Les Salons caricaturaux, op. cit.*, p. 57.
668 Gérard Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 43.
669 Daniel Grojnowski, *La Muse parodique, op. cit.*, 2009, p. 10.
670 Roger Caillois, *Les jeux et les hommes, op. cit.*, p. 10.
671 *Ibidem*, p. 9.

En tant que jeu, la parodie peut apparaître comme une pratique improductive et sans conséquence, dont les bouleversements hiérarchiques ne seraient que fictifs et récréatifs. Elle proposerait l'enfance de l'art contre le travail artistique, la facétie contre l'aspiration sérieuse à la création.

Pour l'exposition de son travail au Bristol Museum[672] en 2009, l'artiste britannique connu sous le nom de Banksy se saisit manifestement de cette dimension ludique. La brochure réalisée pour présenter et promouvoir l'événement porte l'inscription suivante : « Contient des scènes d'une nature enfantine que certains adultes pourraient trouver décevantes.[673]» L'artiste détourne avec ironie la formule habituelle destinée à avertir un jeune public susceptible d'être choqué par des scènes de nature violente ou pornographique. Il met en scène la possible « déception » d'un public adulte, habitué à trouver au musée une émotion ou un intérêt artistiques sérieux. Cette brochure est illustrée par l'une des œuvres réalisées pour l'exposition, une parodie [cat. 25] de *The Fair persian* (1916), portrait peint par l'artiste britannique William Clarke Wontner. La toile originale, convoquée par une reproduction, est transformée par le collage d'un déguisement, à savoir des lunettes et un faux nez en plastique auxquels s'ajoutent d'épais sourcils noirs et une moustache. L'artiste renvoie au cinéma humoristique des Marx Brothers, ce déguisement répandu évoquant le visage de Groucho Marx. De plus, le vêtement et la coiffe – un diadème orné d'une plume – de la femme peinte par Wontner peuvent faire penser au personnage joué par Margaret Dumont dans *Une nuit à l'opéra* (1935) des Marx Brothers. Ce travestissement parodique est aussi un clin d'œil[674] à *L.H.O.O.Q.* Accompagnée de l'avertissement précédemment mentionné, cette œuvre annonce la couleur de l'exposition : le célèbre street artiste est invité à intervenir au sein d'une institution sérieuse pour y semer le rire et la gaminerie, pour remplacer l'univers traditionnel des beaux-arts par celui du magasin de farce et attrape.

Au nombre des œuvres exposées au musée figuraient, entre autres, un *Autoportrait* de Rembrandt (1669) affublé de « googly eyes »[675] [cat. 26], une *Fuite en Égypte* (1661) de Claude Lorrain agrémentée d'un panneau publicitaire pour la compagnie aérienne Easy Jet vantant le bas prix d'un vol pour Le Caire [cat. 24], ou

672 *Banksy VS Bristol Museum*, 13 juin-31 août 2009, Bristol Museum and Art Gallery.
673 Voir *Banksy, The Bristol legacy*, [ed. by Paul Gough], Bristol, Redcliffe, 2012, p. 58 : « Contains scenes of a childish nature some adults may find disappointing ».
674 Il s'agit aussi d'une auto-citation, cf. œuvre décrite ci-après.
675 Yeux en plastique achetés dans des magasins de farce et attrape.

encore une version des *Glaneuses* (1857) de Millet, où l'une des paysannes s'est échappée de son labeur – laissant à sa place originale un trou grossièrement découpé – pour s'accorder une pause cigarette, nonchalamment assise sur le rebord du cadre [cat. 27]. Les sculptures n'étaient pas en reste, avec notamment une réplique du *David* de Michel-Ange pourvu d'une ceinture d'explosifs (ou gilet de suicide). Le goût marqué de l'artiste pour la parodie[676] semble avoir trouvé dans cette manifestation un terrain particulièrement fertile. L'opportunité d'exposer aux côtés d'œuvres de la collection permanente confère à cet événement le goût d'une intrusion inhabituelle, à laquelle la parodie prête son esprit de jeu. Elle permet de prolonger et de donner une plus grande dimension à une entreprise débutée quatre ans auparavant : en 2005, Banksy – déguisé pour conserver son anonymat – s'introduit au sein des plus grands musées new-yorkais pour y disposer par surprise des parodies accompagnées de leurs cartels. Parmi elles, on compte notamment une transformation du portrait peint par Wontner, accrochée au Metropolitan Museum of Art [cat. 23] : le visage féminin y est couvert d'un masque à gaz. Bien que les intrusions de 2005 et l'exposition de 2009 aient chahuté les valeurs de l'art établi et communément conservé dans des institutions sérieuses – volonté affirmée par le titre « Banksy VS Bristol Museum » –, il s'agissait d'interventions ponctuelles, suivies d'un retour à la norme muséale[677].

La parodie participe à une « culture populaire du rire » à laquelle s'intéresse Mikhaïl Bakhtine et dont l'action est décrite par Michel Aucouturier dans sa préface à *Esthétique et théorie du roman* : « [Elle] s'élabore au sein de chaque civilisation et [...] pénètre de manière sporadique, fragmentaire, toujours refoulée, dans l'édifice de la culture "officielle".[678] » Cette dimension est souvent exploitée par les musées. Toujours en 2009[679], le Louvre a proposé une exposition née de la collaboration avec la maison d'édition de bandes dessinées Futuropolis. Le titre en donnait le ton : « Le petit dessein. Le Louvre invite la bande dessinée »[680]. L'objectif de cet événement était de créer une passerelle entre la bande dessinée et l'art du musée, par le biais du dialogue entre les dessinateurs et les œuvres conservées au Louvre. « Invitation » exceptionnelle, une

676 Banksy a entre autres réalisé des pochoirs parodiant la *Joconde* et des toiles détournant des œuvres de Van Gogh, Claude Monet, Andy Warhol ou Damien Hisrt.

677 Il ne s'agit pas ici de minorer l'impact de cette exposition et son succès. Elle a en effet compté plus de 300 000 visiteurs, chiffre de fréquentation jamais atteint auparavant par le musée.

678 Michel Aucouturier, « Préface », in Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 15.

679 2009 est aussi, rappelons-le, l'année de l'exposition *Ingres et les Modernes* au musée Ingres de Montauban.

680 *Le petit dessein. Le Louvre invite la bande dessinée*, exposition Paris, musée du Louvre, aile Sully, entresol, salle de la Maquette, 22 janv.-13 avr. 2009.

exposition de ce type semble vouloir élever la considération de la bande dessinée en tant qu'art à part entière en même temps qu'elle la confine dans une position subalterne, porteuse d'un « petit dessein ». Ce rapport complexe du « neuvième art » à la peinture revêt à cette occasion une tournure parodique : pour l'affiche de l'exposition, quatre des dessinateurs exposés – Nicolas de Crécy, Éric Liberge, Marc-Antoine Mathieu et Bernard Yslaire – avaient réalisé leurs propres versions de *La Joconde*. Tel celui opéré par le carnaval, le bousculement hiérarchique parodique laisse, une fois l'effet passé, l'institution intacte dans son autorité.

Comme le souligne Claude Abastado, le carnaval est en effet encadré par la société même qu'il entend renverser :

> « Le rire carnavalesque ne mettait pas vraiment en question les institutions ; la satire du pouvoir était plutôt une manière d'en renouveler l'autorité ; le carnaval était […] limité dans le temps ; sa durée est fixée par le pouvoir qu'il semble contester, l'intronisation du roi de carnaval impliquant dans tous ses rites sa détronisation.[681] »

Pour Linda Hutcheon, la parodie peut être comprise comme une « transgression autorisée »[682], expression décrivant le paradoxe à l'œuvre dans la parodie : « Bien qu['elle] puisse être vue comme une force menaçante, ou même anarchique, qui met en question la légitimité d'autres textes, ses transgressions restent finalement autorisées – par les normes mêmes qu'elle cherche à subvertir.[683] »

Le rapport de la parodie à la hiérarchie établie semble ainsi moins univoque qu'il n'y paraît, comme le formule Georges Roque :

> « D'une façon générale, la parodie prend acte d'une hiérarchie, qu'elle accuse, dans les deux sens du terme : elle la met en question, certes, mais en même temps elle l'accentue, ce qui met donc en jeu une certaine ambiguïté, voire un paradoxe. Elle prend sa source dans un écart hiérarchique, car faute de cet écart, elle ne peut avoir lieu, si on la considère comme une fonction jouant presque physiquement d'une différence de potentiel. Cet écart, cependant, est-il réduit ou creusé par l'opération parodique? [...] Disons pour l'instant qu'en un sens la parodie entérine l'écart hiérarchique et conforte l'œuvre parodiée dans son statut d'oeuvre "majeure", puisque seules sont l'objet de parodie des œuvres connues. Aussi ne serait-elle pas aussi corrosive et critique qu'on pourrait le penser.[684] »

681 Claude Abastado, « Situation de la parodie », *op. cit.*, p. 30.

682 Linda Hutcheon, « Authorized transgression : The Paradox of Parody », in *Le Singe à la porte, vers une théorie de la parodie*, [textes rassemblés et édités par Groupar], New York, Peter Lang, 1984, p. 13 : « Authorized transgression ».

683 *Ibid.*, p. 15 : « Although parody can be seen to be a threatening, even anarchic force, one that puts into question the legitimacy of other texts, its transgressions ultimately remain authorized – by the very norms it seeks to subvert. »

684 Georges Roque, « Entre majeur et mineur : la parodie », *op. cit.*, 2000, p. 182-183.

Geneviève Idt note, elle aussi, cet aspect : « Comme le sacrilège implique la foi, la parodie est une reconnaissance implicite des valeurs qu'elle veut bouleverser.[685] »

Tout comme le jeu peut mettre en cause et interroger le réel, mais reste *a priori* dans un à-côté plus ou moins fictif, la parodie livre sa source à une destitution qui est plus symbolique qu'effective. Les parodistes élisent dans la majorité des cas des œuvres dont la reconnaissance semble inébranlable, et placent leur attaque du côté du jeu et non du dénigrement. Ainsi, les blasphèmes répétés contre *La Joconde* ne peuvent prétendre à ternir durablement sa renommée, ni à lui faire perdre son statut de chef-d'œuvre incontesté. Rire du tableau de Léonard de Vinci ne revient pas à nier sa valeur en tant qu'œuvre. La parodie peut même être perçue comme un pendant nécessaire, une confirmation d'importance, comme le laisse entendre la phrase de Victor Hugo : « À côté de toute grande œuvre, il y a une parodie.[686] » Interrogé en 1998 sur la nature du chef-d'œuvre, Daniel Arasse propose la définition suivante : « On peut peut-être prendre le chef-d'œuvre au mot et le définir comme la tête, le "chef" d'une série d'œuvre.[687] » L'historien conçoit une notion s"imposant « rétrospectivement »[688] : les diverses parodies et reprises contribueraient ainsi à ériger leurs sources au rang de chef-d'œuvre, selon l'exemple de *La Vénus d'Urbin* de Titien. Interrogé lui aussi, Hans Belting désigne les provocations parodiques – à la manière d'*L.H.O.O.Q.* – comme « l'autre revers de la médaille »[689]. L'outrage parodique semble ainsi consubstantiel à la reconnaissance du chef-d'œuvre.

La parodie se révèle dans tout son paradoxe, contenu dans l'étymologie du terme : le préfixe *para* signifie à la fois *le long de*, *à côté* ou *contre*. Daniel Sangsue commente cette étymologie : « [La parodie implique] simultanément une distance critique et une proximité mimétique. Parodier une œuvre, c'est à tout le moins reconnaître son importance, et c'est souvent lui rendre un hommage indirect, lui témoigner une admiration déguisée.[690] » La parodie incorpore tout en marquant sa dissemblance. Elle laisse voir une forme d'affection pour un original qui, bien que malmené, reste l'objet d'une élection. Certains artistes rendent cette duplicité explicite. Lorsqu'il parodie un *Portrait de Dame* (v. 1470) de Pollaiuolo pour sa série *Made in*

685 Geneviève Idt, « La parodie : rhétorique ou lecture », *op. cit.*, p. 134.
686 Victor Hugo, cité par Daniel Grojnowski, *La Muse parodique, op. cit.*, p. 14.
687 Daniel Arasse, interrogé in « Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre », *Beaux-arts magazine*, n° 165, févr. 1998, p. 84.
688 *Ibidem.*
689 Hans Belting, interrogé in « Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre », *op. cit.*, p. 86.
690 Daniel Sangsue, *La Relation parodique, op. cit.*, 2007, p. 240.

*Japan*, Martial Raysse renomme son œuvre *Portrait of an ancient friend* [cat. 200]. Le canon de beauté propre au Quattrocento, avec une vue de profil valorisant le cou allongé et le front arrondi et dégagé, est désigné comme obsolète. Mais cet éloignement temporel, impliqué par le terme *ancient*, est couplé à une proximité affective. La dame en question – mais aussi l'œuvre elle-même – est certes désuète et demande une opération de mise au goût du jour, mais elle n'en reste pas moins une amie, figure familière à l'artiste.

L'affection, ou même l'admiration pour l'œuvre parodiée semble parfois prendre le pas sur l'intention de destitution ridiculisante. Pour illustrer cette catégorie de parodies respectueuses, Linda Hutcheon[691] prend l'exemple du travail de Roy Lichtenstein d'après les grands maîtres de la modernité – parmi lesquels Monet, Cézanne, Matisse, Picasso, Mondrian. L'artiste distingue lui-même ses œuvres de toute raillerie : « En réalité, j'admire les choses que j'ai l'air d'avoir parodiées.[692] » Comme nous l'avons vu, cette admiration pousse d'ailleurs Lichtenstein à prendre ses distances avec le terme *parodie*[693]. Bien qu'elles ne soient pas moquées, les œuvres sources n'en sont pas moins parodiées, dans la mesure où l'artiste pop altère et opère une trivialisation. Sa démarche semble donc correspondre à cette parodie dont l'agressivité est tempérée par l'hommage.

Le paradoxe inhérent à la parodie contribue à la rendre suspecte aux yeux de certains critiques et historiens. C'est notamment le cas de Benjamin Buchloh, pour qui la parodie ne peut être une position fiable : « Son ambiguïté et son équilibre peuvent basculer à tout moment, et elle peut aisément passer de l'imitation subversive à l'obédience.[694] » La pratique de la parodie, et plus généralement de toute forme de reprise, peut apparaître de ce point de vue comme un positionnement trouble, entre une liberté de réemploi potentiellement subversive et un moyen indirect de s'inscrire dans une noble ascendance. Dans son article « Caricature, parodie, pastiche, citation », Magali Le Mens commente la « séduction ambigüe »[695] qu'exercent certains artistes sur

691 Linda Hutcheon, *A Theory of Parody, op. cit.*, 2000, p. 59.

692 Bruce Glaser, « Oldenburg, Lichtenstein, Warhol : a discussion », *op. cit.*: « The things that I have apparently parodied I actually admire. »

693 Cf. *supra* chap. 1, 1.1.

694 Benjamin Buchloh, « Parody and appropriation in Francis Picabia, Pop, and Sigmar Polke », in *Neo-Avantgarde and Culture Industry, Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, London, The Mit Press, 2000, p. 364 : « Its ambiguity and balance can be titled at any moment, and it can easily turn from subversive mimicry to obedience ».

695 Magali Le Mens, « Caricature, parodie, pastiche, citation », in *Conditions de l'œuvre d'art de la Révolution française à nos jours*, [sous la direction de Bertrand Tillier et Catherine Wermester], Lyon, Ed. Fage, 2011, p. 50.

leur public :

> « Parmi la multiplicité fourmillante de la création contemporaine, en se référant à des figures historiques de l'art, ils semblent d'ores et déjà appartenir à cette histoire en s'y inscrivant d'eux-mêmes. L'art de la reprise, malgré la critique qu'il contient, permettrait-il de rassurer à peu de frais son public ?[696] »

En tant que jeu, la parodie peut apparaître comme un à-côté de l'art divertissant, qui ne peut prétendre égaler son original ou même lui faire effectivement perdre sa valeur. Son rôle paradoxal serait donc de rester en marge, d'offrir une sorte de contre-culture dont la fin pourrait bien être de renforcer l'autorité et la grandeur des modèles établis. Que ce soit pour s'en moquer ou pour lui rendre hommage, le choix d'une œuvre source montre qu'elle ne peut être enterrée et reléguée à un passé dénué d'impact et d'importance. Si ce paradoxe est inhérent à la parodie, cette dernière ne peut être univoquement interprétée comme un acte d'allégeance à peine maquillé : la reconnaissance indirecte qu'elle induit n'empêche pas les artistes d'altérer, d'enlaidir, de rendre trivial, de caricaturer, de démanteler et de violenter leurs sources d'élection, condition essentielle à l'expression parodique.

696 *Ibidem.*

# Chapitre 5.
# Le comique

En tant qu'art de la transformation du décalage comique, la parodie s'applique dans de nombreux cas à rompre avec le principe d'harmonie entre l'expression et le contenu[697]. Elle présuppose l'existence d'une correspondance d'ordre hiérarchique entre le sujet et le style préalablement assimilée par le spectateur comme une convention, pour mieux l'enfreindre. Comme le souligne Claude Abastado, le burlesque est l'une des expressions de cette infraction : « [Il] naît de la disparité entre le sujet et la manière de le traiter.[698] » Définie comme la représentation des personnages « en pire »[699] dès sa première occurrence chez Aristote, la parodie est liée de manière inhérente au rabaissement. Le comique parodique semble devoir être essentiellement compris comme une opération de dégradation.

## 5.1 Discordance(s)

Les parodistes s'emparent volontiers d'œuvres aux sujets « élevés » – narrations issues de sources mythologiques ou bibliques, représentations de hauts faits historiques ou encore portraits de personnes estimées et nobles – pour les traiter en « langage trivial »[700]. Daniel Sangsue revient sur l'étymologie du mot *trivial*, du latin *trivium*, le carrefour, la croisée des voies publiques : « Le trivial, c'est ce qui est porté sur la voie publique.[701] » Le rabaissement stylistique se présente ainsi comme une vulgarisation, dans les deux sens du terme. Comme le précise Gérard Genette, la trivialisation à l'œuvre dans le travestissement burlesque n'est pas une distanciation, elle est avant tout une forme d'assimilation :

697 Voir notamment Claude Abastado, « Situation de la parodie », *op. cit.*, p. 25.
698 *Ibidem.*
699 Aristote, *La Poétique, op. cit.*, p. 87.
700 Claude Abastado, *op. cit.*, p. 25..
701 Daniel Sangsue, *La Relation parodique, op. cit.*, p. 230.

> « Il s'agit de transcrire un texte de sa lointaine langue d'origine dans une langue plus proche, plus familière, dans tous les sens de ce mot. Le travestissement est le contraire d'une distanciation : il naturalise et assimile, au sens (métaphoriquement) juridique de ces termes, le texte parodié. Il l'actualise.[702] »

Tout procédé de trivialisation participe ainsi au paradoxe parodique, puisqu'il rabaisse les œuvres anciennes tout en les sauvant d'une forme de panthéonisation mortifère. La reproduction de l'œuvre d'art a toute sa place dans ces considérations : elle aussi altère et actualise. Comme l'observe Walter Benjamin : « On pourrait dire, de façon générale, que la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. […] En permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit.[703] » L'œuvre d'art sort du musée pour se diffuser, dans une version reproduite inférieure à son original, et envahir l'espace du récepteur où elle est accessible, ou plus précisément disponible. Ainsi, les procédés de trivialisation sont récurrents dans les parodies des années 1960, où la question de la reproductibilité de l'œuvre d'art à l'heure de la société de masse est centrale[704]. En témoignent les traitements pop imposés aux maîtres de la peinture par Roy Lichtenstein, Andy Warhol ou encore Martial Raysse.

Pour ses *Made in Japan*, l'artiste choisit de s'attaquer à des peintures à l'huile – matériau noble par excellence –, auxquels il substitue des œuvres composites, faites de sérigraphies, de couleurs fluorescentes peintes à la bombe, de néon et d'objets en plastiques – qui renvoient aux mondes de la publicité, des enseignes commerciales ou des supermarchés. Un tel traitement contraste fortement avec les thèmes des toiles originales. Marco Livingstone analyse la trivialisation à l'œuvre dans la parodie [cat. 204] du tableau néo-classique *Psyché et l'Amour* de Gérard, où Martial Raysse « [élimine] tout le raffinement pictural » et débarrasse le sujet de « son vernis de respectabilité "artistique" »[705]. Les couleurs, le paysage simplifié aux petites fleurs schématiques et le cœur en néon rouge tenu par l'Amour accentuent la naïveté de la représentation. L'artiste évacue la dimension mythologique pour faire de la scène une romance, un *Tableau simple et doux.* Dans *Conservation printanière* [cat. 205] d'après *Apollon et Diane* (1530) de Lucas Cranach l'Ancien, Raysse établit à nouveau un décalage entre la noblesse du sujet d'origine et la banalité conférée notamment par le titre. Renforcé par la présence d'éléments comme le paysage à l'arrière-plan, évocation

702 Gérard Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 83.
703 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque..., op. cit.*, p. 17.
704 Au sujet de la reproductibilité de l'œuvre d'art, cf. *supra* chap. 3, 3.1.
705 Marco Livingstone, *Pop Art, op. cit.*, 2000, p. 143.

d'une ville du Sud en bord de mer avec son palmier, le titre éclaire la scène d'un regard nouveau : « Plus de divinités, mais le dialogue de deux naturistes amoureux dans un champ de fleurs artificielles, dans une herbe scandaleusement verte. Ce n'est plus l'idyllique antique mais le rêve publicitaire de la vie à la campagne.[706] » Dans *Suzanna Suzanna* [cat. 201], la Suzanne de Tintoret est devenue une baigneuse rose bonbon aux cheveux blond platine. Quant aux vieillards peints, ils sont remplacés par un film projeté sur un espace blanc à l'arrière-plan réservé à cette intention : on y voit l'artiste Arman, en faux vieillard à « l'air lubrique »[707], apparaître parmi les arbres et retirer sa chemise, tel un exhibitionniste, tout en s'approchant de Suzanne « à petits pas à travers les bambous »[708]. La trivialisation stylistique va en général de pair avec une trivialisation de contenu. Tout comme nous l'avons noté au sujet des travestissements burlesques de Mel Ramos[709], les personnages de l'histoire de l'art employés par Martial Raysse ont beau conserver leurs traits et leurs attributs – les ailes de l'Amour, l'arc d'Apollon, etc. –, ils n'en perdent pas moins leur dimension mythologique ou biblique.

Si l'adoption d'une esthétique de magazine et de publicité est très fréquente dans les parodies des années 1960 – précédemment cité, Martial Raysse déclare en 1966 : « Je restructure la vie, ou les reproductions d'Ingres, à partir de la publicité.[710] » –, on en trouve aussi des expressions chez le photographe canadien David Buchan, à la fin des années 1980. En 1989, celui-ci parodie deux toiles françaises qui dépeignent des personnages historiques dans leurs baignoires. Il conserve la composition de ses modèles pour réaliser des mises en scène photographiques : deux femmes empruntent les poses du *Portrait de Gabrielle d'Estrées et de sa sœur la duchesse de Villars* (1594) pour vendre de la lessive de la marque Vivid [cat. 39], un homme celle du *Marat assassiné* (1793) de David pour promouvoir du shampooing Halo [cat. 38]. Conformément aux images publicitaires, les produits à vendre sont mis en valeur, disposés sur piédestal, et le nom du label est parfaitement lisible. La nudité des protagonistes est, de plus, l'un des lieux communs de la publicité. Ces parodies jouent avec l'histoire de l'art autant qu'elles démontent les codes de la photographie publicitaire en se les appropriant[711].

706 Philippe Dagen, « Martial Raysse, le moderne cannibale », *Art Press*, Paris, n° 133, févr. 1989, p. 15.
707 Martial Raysse, « Martial Raysse, deuxième partie : films », propos recueillis par Edith Cottrell, *Zoom*, Paris, n° 9, nov. déc. 1971, p. 15.
708 *Ibidem.*
709 Cf. *supra* chap. 1, 1.3.
710 Martial Raysse, cité par Otto Hahn, « Martial Raysse ou la beauté comme invention et délire », *Art International,* Paris, Art International, vol. X/6, 1966, p. 79.
711 Comme nous l'avons précédemment signalé, si l'art parodique se sert de l'imagerie publicitaire, la

Au travestissement de style – procédé commun aux parodies littéraires – s'ajoute pour les arts plastiques la possibilité du changement de médium. Précisons néanmoins que le travestissement de style ne s'accompagne pas nécessairement d'un déplacement matériel : à titre d'exemples, les trivialisations de Roy Lichtenstein ou de Mel Ramos restent strictement picturales. Cela étant dit, la hiérarchie des matériaux et des disciplines est bien souvent prise en compte dans l'entreprise de rabaissement parodique. Ainsi, le marbre antique de *La Vénus de Milo* donne lieu à des versions parodiques en plâtre plus ou moins rustiques et simplistes [fig. 28, cat. 96, 97]. En 1973, Georges Maciunas, principal acteur et organisateur du mouvement Fluxus, transfère par sérigraphie la photographie du buste de *La Vénus de Milo* sur un support en vinyle, dont la forme est celle d'un tablier. L'objet *Venus de Milo Apron* [cat. 151], édité à environ 1000 exemplaires, est destiné à être porté et utilisé dans sa fonction ménagère. Cet objet est conçu d'après l'idée de fonctionnalisme, comme l'explique Maciunas dans un entretien avec Larry Miller :

> « [Le fonctionnalisme], c'est quand une composition […] possède un lien inhérent à la forme. […] Sur un tablier non-fonctionnel, on imprimerait des fleurs […]. Ça ne m'intéressait pas. C'est le fonctionnalisme qui m'intéressait alors, par conséquent, quand je commençais à dessiner des tabliers, je dessinais des tabliers en rapport avec la forme que je devais recouvrir, alors, par exemple, une des versions était la *Vénus de Milo*, les deux côtés ajustés de sorte que quand on le porte, du cou au genoux, on était couvert de cette *Vénus de Milo*, l'image photographique.[712] »

Au-delà de la mise au point de la notion de fonctionnalisme, cet objet prosaïque et kitsch joue à désacraliser l'histoire de l'art, dans un esprit de gag[713] propre à Maciunas et au mouvement Fluxus. Poursuivant une réflexion sur la reproductibilité de l'œuvre, de nombreux artistes se plaisent à employer ou à produire divers objets dérivés, communément vendus dans les magasins de souvenirs et les boutiques de musée, à partir de chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art : l'image peinte peut être imprimée sur coussin [fig. 18], sur torchon [fig. 24], sur puzzle [cat. 58], sur carte à jouer [cat. 68], sur tissu [cat. 239], sur tapisserie [cat. 242] ou sur autres supports fonctionnels et décoratifs.

---

publicité puise fréquemment dans les œuvres de l'histoire de l'art, cf. Georges Roque, *Ceci n'est pas un Magritte, op. cit.*, 1983.

712 Georges Maciunas in Larry Miller, « Entretien avec Georges Maciunas », 24 mars 1978, repris in *Fluxus dixit*, [textes réunis et présentés par Nicolas Feuillie], Dijon, les Presses du réel, 2002, p. 67-68.

713 Dans ce même entretien, Maciunas insiste sur l'humour de Fluxus, dont le contenu est décrit comme « de bons gags inventifs ». Il déclare ensuite : « Nous n'avons jamais eu la prétention de faire du grand art. Nous sommes apparus comme une bande de blagueurs. ». *Ibid.*, p. 72 et 73.

Outre ces usages porteurs en eux-mêmes d'un mauvais goût humoristique exploité par les artistes, les parodistes confrontent souvent l'image photographique à la peinture. Au cours de son histoire, la première a connu une dévaluation hiérarchique par rapport à la seconde[714] ; le statut d'art à part entière lui a longtemps été refusé, au profit d'une fonction documentaire pouvant être mise au service des peintres. Certaines parodies de peintures réalisées par des photographes jouent de cette difficile reconnaissance alors même que, dans la seconde moitié du XX^e^ siècle, la photographie semble avoir assurément acquis ses titres de noblesse. Dans le catalogue de l'exposition *Quotation Re-presenting History* – où étaient exposées des œuvres de Cindy Sherman, Yasumasa Morimura ou David Buchan –, Shirley Madill[715] rappelle l'autorité historique de la peinture sur la photographie. Indépendamment du goût pour un « métissage »[716] des médiums typiquement postmoderne, le « transfert » d'œuvres picturales en photographie sert le ressort parodique. Jean-Pierre Criqui met en lumière la manière dont Sherman s'appuie sur cet écart hiérarchique pour composer la série des *History Portraits* [cat. 231-234]:

> « Conformément à la logique du renversement carnavalesque, les *History Portraits* se payent la tête – dans tous les sens – de la peinture, de ce "grand art" dont Sherman avait voulu dès le départ se détourner. À la place, ils installent sa servante mécanique, la Cendrillon des beaux-arts : la photographie, qui débarque là telle une paysanne contrefaite sautant dans le lit d'une princesse.[717] »

Certains artistes comme l'Ecossais Calum Colvin, le Français Bernard Pras ou le Brésilien Vik Muniz recréent, quant à eux, des toiles célèbres de l'histoire de la peinture à partir d'objets banals et autres éléments variés[718]. Chacun à sa façon, tous trois mettent en place des installations à la manière d'une anamorphose : selon un point de vue fixé à l'origine, elles donnent à voir une version recomposée des toiles originales, version qui peut faire l'objet d'une prise de vue photographique. Au-delà du déploiement d'une dextérité – pouvant être perçue comme quelque peu vaine – et de la réflexion sur le point de vue photographique, le choix de certains éléments de composition participe

714 La pratique du « tableau vivant », réactivée par de nombreux parodistes à partir des années 1970 (Cindy Sherman, David Buchan, David Buckland, Eleanor Antin, Yasumasa Morimura, David Lachapelle, Luigi Ontani, Yinka Shonibare, Wang Qingsong, pour ne citer que ceux-là) prend une large part dans ces considérations. Nous aurons l'occasion d'y revenir dans notre troisième partie, cf. *infra* chap. 8, 8.2.

715 Shirley Madill, « Constru(ct)ing the Origins of Art », in *Quotation, Re-presenting History*, *op.cit.*, p. 11.

716 Dominique Baqué, *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, Paris, Ed. du Regard, 1998, p. 51.

717 Jean-Pierre Criqui, « Une femme disparaît », in *Cindy Sherman*, *op. cit.*, 2006, p. 281.

718 À la différence des deux autres artistes, Calum Colvin réalise une peinture à la surface de ses installations d'objets et de meubles.

d'un iconoclasme parodique. En 2003, pour l'un de ses « inventaires » [cat. 182], Pras utilise des rouleaux de papier hygiénique pour réaliser la cape de Louis XIV d'après Hyacinthe Rigaud (1701). Dans sa série de 2008, *Pictures of Junk* [cat. 169], Vik Muniz emploie exclusivement des ordures et déchets pour recréer des figures mythologiques représentées par Botticelli, Caravage, Gérard, Goya et d'autres[719].

À l'opposé du travestissement burlesque, l'utilisation de matériaux hautement considérés peut être un facteur d'ironie. Comme nous l'avons vu précédemment, la parodie de *Fountain* réalisée par Sherrie Levine [cat. 145] déjoue l'essence du *ready-made* en effectuant un anoblissement matériel, de l'urinoir standardisé en porcelaine à la sculpture en bronze doré. Sur un mode proche de l'héroï-comique[720], l'artiste italien Mauro Perucchetti réalise en 2010 une parodie sculptée du célèbre Adam peint par Michel-Ange sur le plafond de la chapelle Sixtine. Dans *Modern heroes* [cat. 178], Batman a pris la place du premier homme. Dans un geste dont la situation révèle l'érotisme, il tend son doigt pour toucher l'homme qui se dresse face à lui et ouvre grand sa chemise, laissant apercevoir le « S » de Superman. Les deux héros de *comics* rejouent ainsi la Genèse. Au passage, ils troquent l'image imprimée à laquelle ils sont habituellement cantonnés pour le marbre blanc immaculé. À l'inverse des œuvres de Hans Peter Feldmann, substituts triviaux aux statues en marbre à l'effigie de figures mythologiques et bibliques [cat. 96, 97], la parodie de Perucchetti consiste en une usurpation de distinction artistique. Ainsi, la parodie se plaît à dérouter et à contrer un ordre établi, tant du point de vue du créateur que du récepteur, selon lequel tel style ou tel médium convient à tel sujet. La préciosité pour des thèmes vulgaires ou la trivialité pour de nobles sujets : la parodie est un art de la discordance.

Dans son ouvrage *Empailler le toréador, L'incongru dans la littérature française*[721], Pierre Jourde rappelle l'étymologie du terme *incongru.* Par opposition au mot latin *congruus*, du verbe *congruo* qui signifie la rencontre, et plus spécifiquement

719 Le rapport hiérarchique entre les matériaux tient une place essentielle dans le travail de Vik Muniz, bien que l'artiste déclare : « Par principe, je n'essaie pas d'attirer la moindre attention sur l'aspect banal des matériaux que j'utilise. Je ne discrimine pas, c'est tout. Tous les matériaux sont bons pour quelque chose dans une image, qu'il s'agisse de peinture à l'huile ou d'excréments d'éléphants. » : « On principle, I don't try to attract any attention to the mundane aspect of the materials I use. I just don't discriminate. All materials are good for something in a picture, be it oil paint or elephant excrement. » in Danilo Eccher, « Interview with Vik Muniz », août 2003. Publiée à l'occasion d'une exposition au Musée d'art contemporain de Rome (sept. 2003-janv. 2004), cette interview est disponible sur le site officiel de l'artiste : http://vikmuniz.net/library/interview-with-vik-muniz-and-danilo-eccher-director-of-the-museum-of-contemporary-art-rome-august-2003

720 Emprunt et application d'un style noble à un sujet vulgaire.

721 Pierre Jourde, *Empailler le toréador, L'incongru dans la littérature française*, Paris, Ed. J. Corti, 1999.

la concordance, l'incongru est « une rencontre sans accord, une superposition intenable »[722]. L'auteur ajoute que *congruus* désigne aussi le conforme, le convenable. Ainsi l'incongru se manifeste par des « comportements contraires aux usages ou à la bienséance »[723]. Tout comme la compréhension du rabaissement parodique demande la prise en compte de l'autorité du parodié, « ressentir une incongruité, dans la réalité, exige la conscience d'un ordre culturel donné, et la représentation d'une rupture avec cet ordre »[724]. L'effet de l'incongru consiste à surprendre le spectateur ; il survient contre toute attente. Il est essentiel à la parodie dont le but est, comme le souligne Daniel Sangsue, de « surprendre et d'amuser le lecteur par un mélange de connu et d'inattendu »[725]. L'intervention d'éléments incongrus permet au parodiste d' « attirer l'attention du lecteur ou du spectateur sur du connu transformé en insolite »[726].

Conformément à sa pratique de photographe plasticien mise en place à partir des années 1980, Yasumasa Morimura rejoue en 1991 *El Tres de Mayo* de Goya (1814) dans une mise en scène orchestrée par ses soins, où il interprète tous les rôles. Si la composition générale et les soldats français de *Brothers (Slaughter 2)* [cat. 168] sont assez fidèles à la toile originale, l'artiste introduit à la place des prisonniers exécutés des personnages fantastiques et extravagants issus, pour la plupart, de productions cinématographiques hollywoodiennes. Parmi eux se tient un Frankenstein, remplaçant l'homme agenouillé et désarmé, les bras levés, peint par Goya. Il est accoutré de boucles d'oreilles et d'un boléro de flamenco, « espagnolade » désacralisante qui renvoie à l'origine du peintre et au chapitre de l'histoire espagnole représentée. Cet aspect est renforcé par la présence au premier plan d'un cadavre au visage de loup-garou vêtu d'un costume de matador[727]. Les figures triviales sont d'autant plus inattendues et choquantes pour le spectateur qu'elles interviennent au cœur d'une œuvre emblématique, représentation dramatique d'un événement violent. Alors que Goya se fait le témoin d'un massacre de son temps, Morimura se déguise pour faire perdre son sérieux à la scène. Le vulgaire et le carnavalesque pénètrent ainsi dans l'enceinte du sérieux artistique, pour provoquer une rencontre incongrue, procédé parodique par

722 *Ibid.*, p. 30.
723 *Ibidem.*
724 *Ibid.*, p. 38.
725 Daniel Sangsue, *La Relation parodique, op. cit.*, p. 230.
726 Daniel Sangsue, « Parodie et incongruité », in *L'incongru dans la littérature et l'art* [actes du colloque d'Azay-Le-Ferron, mai 1999, organisé par Pierre Jourde], Paris, Ed. Kimé, 2004, p. 159.
727 Ce matador semble être un clin d'œil à *L'Homme mort* peint par Manet en 1864-1865, toile pour laquelle l'artiste s'est lui-même nourrit d'illustres modèles espagnols comme Vélasquez et Goya. Ce caractère « hispanisant » a d'ailleurs été reproché à Manet, comme nous l'avons précédemment mentionné au sujet du terme pastiche, cf. *supra*, chap. 2, 2.1.

excellence.

En véritable collectionneur d'images, l'artiste islandais Erró fait un usage très riche des rencontres incongrues. Le collage, art de la combinaison de fragments préexistants hétéroclites, s'y prête tout particulièrement. L'artiste décrit sa pratique en ces termes :

> « Je suis toujours à l'affût d'images, de documentation, de revues, de catalogues et dictionnaires illustrés. […] Le processus consiste ensuite à sélectionner les images, à les "marier" ensemble pour en faire des collages, puis des tableaux. Avec un bon stock d'images, je peux avoir de quoi travailler un ou deux ans. J'ai besoin de surprises.[728] »

Réalisées à l'aide d'un épiscope lui permettant d'assembler diverses images en les projetant sur la toile, ses tableaux s'assimilent à des collages picturaux. L'usage de la peinture, traitée avec un rendu lisse, donne une plus grande unité à l'image obtenue en supprimant l'hétérogénéité matérielle du collage. Dans ses propos, l'artiste met en avant l'effet de contraste et de discordance au sein de l'unité obtenue : « Je perd beaucoup de temps à combiner, à marier les images. Je cherche à provoquer un effet de contraste entre les éléments hétéroclites que je mélange et à trouver entre eux une continuité. Je cherche les chocs.[729] »

Dans certaines toiles parodiques de l'artiste, le surgissement de l'incongru s'illustre de manière littérale. Pour *Stalingrad* [cat. 87], peint en 1962, l'artiste représente dans la partie supérieure un affrontement entre un tank de la Wehrmacht et une jeep américaine. La présence de cette dernière à Stalingrad, lieu d'une bataille historique entre les forces soviétiques et allemandes (1942-1943), confère un caractère ironique à la scène. Le mouvement des flammes donne une grande dynamique à la composition : les deux guerriers semblent ainsi jaillir par surprise au-dessus d'une *Descente de croix* (1435) d'après Rogier Van der Weyden. Erró juxtapose deux registres d'images – la peinture d'autel et la photographie de guerre contemporaine – et deux représentations – l'expression de la douleur humaine et la description d'une destruction armée. Il crée ainsi une continuité entre la partie haute et la partie basse de sa toile : la chute et l'accablement présents dans la scène sainte semblent être désormais dus à l'obus lancé par le canon du tank. Telle une lumière divine, la trajectoire de l'obus est figurée par un faisceau. Dans *The second cry* [cat. 90] de 1967, c'est au tour d'un

728 Erró, « Erró dans la tempête », entretien avec Jean-Jacques Lebel, *Erró : 1974-1986, Catalogue général*, Paris, Ed. Hazan, 1986, p. 5.
729 *Ibidem.*

Spitfire de surgir dans un cadre emprunté à la célèbre toile d'Edvard Munch, *Le Cri* (1893). La surprise ressentie par les protagonistes peints est à l'image de celle du spectateur face à cette confrontation d'images inattendue.

Entre 1974 et 1977, Erró réalise une série intitulée *Série Spatiale, (Hommage à Robert Mac Call)*. L'artiste y met régulièrement côte à côte des figures féminines issues de l'histoire de l'art et des cosmonautes. Des jeux de mots et des calembours sont parfois à l'origine des rapprochements incongrus, qualifiés par Jean-Jacques Lévêque de « voisinages […] fatals »[730]. Avec *Sur Vénus* [cat. 91], Erró joue de la similarité entre le nom de la déesse et celui de l'astre. Tout sourire et béats face à leur plaisante découverte, des cosmonautes viennent d'atterrir sur une planète où les accueille une femme nue empruntée à la *Vénus Anadyomène* (1808-1848) d'Ingres. Dans une même veine, *Diane de Apollo* [cat. 92], réalisée à l'occasion d'une seconde *Série Spatiale* (1977-1979), joue avec le nom de la divinité Apollon et celui du programme spatial de la NASA mené entre 1961 et 1975 : au tour de la *Diane de Poitiers* (1590) peinte par l'École de Fontainebleau d'être l'objet des regards admiratifs et désireux d'un groupe de cosmonautes. L'artiste use à nouveau de ce type de rencontre dans sa série *Les Portraits des cosmonautes* (1979-1980). Dans un collage de 1979 intitulé *Le Bain turc* [cat. 93], l'allusion sexuelle est explicite : la main passée dans les cheveux de l'une des baigneuses peintes par Ingres est isolée de sa propriétaire par la découpe et semble à présent sortir de l'entrejambe d'un cosmonaute posté derrière le nu féminin.

Confrontation d'illustres peintures de l'histoire de l'art et d'une imagerie contemporaine – convoquée par les véhicules militaires et les cosmonautes –, l'incongru développé par Erró repose en partie sur des anachronismes. Au choc des registres et des valeurs s'ajoute ainsi le choc des époques, inhérent à la parodie. Comme le souligne Daniel Sangsue : « Transformant un texte du passé, et souvent d'un passé ancien, le parodiste ne peut qu'être tenté d'injecter du présent dans ce qu'il réécrit, la simple recontextualisation produisant souvent du comique.[731] » La parodie se forme sur un « enchâssement du vieux dans le neuf »[732], pour reprendre l'expression de Linda Hutcheon. Ainsi, les anachronismes se multiplient dans les réalisations parodiques. Le groupe valencien Equipo Crónica – composé en 1964 des trois artistes Juan Antonio Toledo, Manuel Valdès et Rafael Solbès, puis dès 1965 uniquement des deux derniers –

730 Jean-Jacques Lévêque, « Les Pirates de l'art », *Les Nouvelles Littéraires*, 6-13 oct. 1977, non paginé.
731 Daniel Sangsue, *La Relation parodique, op. cit.*, p. 210.
732 Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie, une approche pragmatique de l'ironie », *op. cit.*, p. 143.

en fait notamment un grand usage. Pour la série au titre évocateur *La Récupération* (1967-1969)[733], le groupe s'empare d'œuvres qui dépeignent l'aristocratie espagnole. Les personnages peints par les artistes du Siècle d'or espagnol, principalement El Greco et Vélasquez, et par Goya sont projetés devant des étalages de supermarché [cat. 75], dans des usines ou des bureaux d'entreprises [cat. 76]. Leurs accoutrements datés – collerettes, chapeaux à plume, robes « empire » – jurent avec la modernité recherchée des cadres dans lesquels ils sont recontextualisés. Pour fonctionner, l'anachronisme fait appel aux éléments les plus significatifs d'une contemporanéité, par exemple aux nouvelles technologies. Dans une œuvre de 1968, des personnages de Vélasquez, El Greco, Zurbarán et Goya occupent un bureau informatisé. Le titre significatif *Las estructuras cambian, las esencias permanecen* [Les structures changent, l'essence reste] [cat. 76] semble indiquer au spectateur l'obsolescence à laquelle est vouée l'équipement de pointe représenté – constat que notre regard actuel ne peut qu'entériner –, tandis que perdure la nature du pouvoir financier, religieux et politique[734]. Dans *Le Salon* [cat. 81] de 1970, Valdès et Solbès – (auto)portraiturés à droite – insèrent les principaux protagonistes des *Ménines* (1656) de Vélasquez dans un salon de classe moyenne, décoré dans un goût plus que douteux. Les costumes typiques de la cour espagnole du XVII^e^ siècle tranchent avec la télévision, le lustre électrique et les jouets comme le ballon et la bouée en forme de canard qui viennent rappeler le jeune âge de l'infante Marguerite. Les anachronismes contribuent ici au rire parodique en tant que facteur de connivence entre l'artiste et son public. Au moment où il crée, le parodiste s'adresse à ses contemporains et concentre leur attention sur la distance qui les sépare des œuvres sources. Il prend ainsi le risque d'être lui-même démodé par la suite, mais surtout, avec le temps, de perdre l'impact de l'effet comique[735].

Les parodies usent fréquemment d'incongruités de nature sexuelle : le masculin s'invite alors au sein de représentations de figures féminines, et inversement. Dans les années 1980, l'artiste américain Joel Peter Witkin réalise des mises en scène photographiques d'après des toiles de maître. Les incarnations de féminité [cat. 254, 256, 257], représentées par Botticelli ou Raphaël, sont interprétées par des transsexuels pourvus de sexes d'homme et de seins. Dans *Botticelli's Venus* [cat. 254] de 1982, le geste pudique de la déesse qui tient ses cheveux pour couvrir sa nudité est détourné par

733 Reproduction des œuvres de la série *La Recuperación* (1967-1969) in Michèle Dalmace, *Equipo Crónica, catálogo razonado,* Valence, Institut Valencia d'Art Modern, 2001, p. 75-103.
734 Nous reviendrons sur la nature politique de la parodie chez Equipo Crónica, cf. *infra* chap. 6, 6.1.
735 Aspect que nous avons précédemment abordé cf. *supra* chap. 1, 1.1.

le modèle, dont la main saisit à présent son pénis. Outre les questions de genre qu'elles soulèvent – centrales dans l'œuvre de Witkin, tout comme celles de la représentation d'êtres rendus marginaux par leur sexualité ou leur infirmité –, de telles transformations visent à déconcerter le spectateur dans ses attentes, qu'elles soient d'ordre social, culturel ou artistique.

Dans *Guillaume Guillon Lethiere, Restored* [cat. 111] de Kathleen Gilje, dessin réalisé en 2000, cet aspect est traité de manière plus légère. L'artiste copie fidèlement le *Portrait de Guillaume Guillon Lethière* (1815) d'Ingres, mais en féminise le visage avec humour. L'intervention est minime, et quelques rehauts de fard suffisent à révéler la féminité – de surcroît peu flatteuse – de la figure et à en reconsidérer l'aspect, et ce malgré la conservation des codes de virilité contenus dans la posture ou le costume. L'incongruité identitaire est aussi à l'œuvre dans *Gâteux aux bas Dim* [cat. 52], collage de Roman Cieslewicz datant de 1976 : des jambes de femme couvertes de bas rouges sont assemblées au buste du *Portrait de Monsieur Bertin* (1832). La figure charismatique et puissante dépeinte par Ingres est ainsi transformée en « gâteux » travesti, rendu ridicule et risible par cette attribution décalée.

Au-delà des rencontres les plus inattendues et désacralisantes, l'incongru peut être assimilé au surplus[736], à l'excès : « La parodie reposant sur une reproduction qui doit nécessairement ne pas être une simple répétition, elle reprend le texte cible avec des excès (ou des retraits) comiques.[737] » Ces excès ou retraits comiques ont bien souvent pour objet la perte d'un équilibre de beauté et d'harmonie dont l'œuvre originale se veut la garante. L'adoption du kitsch, du mauvais goût et de la laideur apparaît comme une réponse parodique à la recherche de beauté, érigée en motif absolu de la création artistique. L'effet comique de la laideur fonctionne d'autant mieux dans son utilisation parodique, qu'il a pour élément de comparaison immédiat le canon idéal et la valeur de goût fournis par la source parodiée. Dans son *Esthétique du laid*, Karl Rosenkranz avance : « L'artiste qui produit le comique ne pourra absolument pas se passer du laid.[738] » Il prête à la formation du laid une dimension essentiellement négative, celui-ci se construisant « à partir de » :

736 Pierre Jourde, *op. cit.*, p. 28.
737 Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 207.
738 Karl Rosenkranz, *Esthétique du laid*, 1853, [trad. de l'allemand par Sybille Muller], Belval, Ed. Circé, 2004, p. 43.

> « Sans le beau, il n'y aurait pas de laid, car celui-ci n'existe que comme la négation de celui-là. Le beau est l'idée divine, originelle, et le laid est sa négation, et dans cette mesure il n'a donc qu'une existence secondaire. Il s'engendre au contact et à partir du beau.[739] »

Cette idée du laid comme négation du beau nourrit le ridicule parodique, lequel naît en effet d'un remplacement : celui de la dextérité par le ratage et le mal-fait ; de l'harmonie colorée par des tons criards ; de l'élégance et l'équilibre des lignes et des formes par la difformité, la disgrâce ou la monstruosité. Tout comme la parodie suppose la hiérarchie qu'elle déboulonne pour fonctionner, le ridicule de la laideur nécessite la prédominance du beau, ou du moins sa recherche, dans le modèle transformé. Ainsi, les artistes se saisissent volontiers de représentations idéales, principalement féminines, supports efficaces de déformations physiques. Précisons que si la majorité des déformations grotesques touchent au corps humain représenté, elles sont par exemple employées par Erwin Wurm pour parodier l'architecture d'Adolf Loos dans sa *Fat House Moller/Adolf Loos* [cat. 261] de 2003. Par un procédé caricatural, l'artiste autrichien substitue à l'architecture blanche épurée et dépouillée, aux arrêtes droites, une structure argentée arrondie et enflée, alliant le surplus parodique au grotesque[740].

L'artiste colombien Fernando Botero est principalement connu pour le grossissement de ses sujets, paysages, figures humaines ou natures mortes. Ces déformations gagnent une force humoristique lorsqu'elles sont appliquées à des modèles issus de l'histoire de l'art, entre autres *La Joconde*, des Infantes de Vélasquez ou encore *Mademoiselle Rivière* (1806) d'Ingres, portrait parodié à plusieurs reprises par l'artiste[741]. *Mademoiselle Rivière I, d'après Ingres* [cat. 35] illustre la couverture de *Botero, peintures récentes*, catalogue relatif à une exposition à la galerie Claude Bernard en novembre 1979 à Paris. Dans le texte publié à l'occasion, Marc Fumaroli nuance la réduction de la « manière de Botero » à une simple amplification :

> « Le cliché créé par Botero, et que le public réduit le plus souvent à sa technique du grossissement, est moins sommaire qu'il peut sembler au premier abord. […] Il est vrai que reflétés au miroir boteresque, l'Infante et Mademoiselle Rivière, pommes et oranges, poires et bananes, cafetières et instruments de musique, rastaquouère et nonne se développent, s'élargissent, s'enflent, atteints d'une espèce très particulière et, semble-t-il, heureuse, d'éléphantiasis. Ces effets grossissants

739 *Ibid.*, p. 44.

740 Cf. Charlotte Serrus, « Transcodages parodiques, Trois propositions sculpturales autour du modernisme », in *Les doubles je[ux] de l'artiste, Identité, fiction et représentation de soi dans les pratiques contemporaines*, [sous la dir. de Natacha Pugnet], Aix en Provence, Presses Universitaires de Provence, 2012, p. 160-166.

741 En 1978 et en 1979, puis à nouveau en 2002 et 2005. Pour l'iconographie, cf. *Ingres et les Modernes*, *op. cit.*, p. 68-69.

> ont pour corollaire des effets de miniaturisation et de raccourcissement. Si la taille de l'Infante a pris des proportions plébéiennes, ses bras se sont rétractés à mesure. Si le cou de Mademoiselle Rivière s'est allongé et élargi, ses mains en revanche se sont jivarisées en pattes de chatte aux ongles vernis. […] Le miroir anamorphotique tendu par Botero aux "sujets" qu'il "imite", dans la Nature ou dans l'Art, n'est pas uniformément convexe ou concave : il se gondole selon un caprice assez concerté pour ramener l'objet imité moins à sa simplicité géométrique qu'à son élan vital.[742] »

Ainsi, si Mademoiselle Rivère est comme « pachydermisé[e] »[743], pour reprendre l'expression de Dimitri Salmon, ses mains et ses bras sont disproportionnés, petits membres greffés sur un buste massif. La poitrine, mise en valeur par la robe empire, reste de taille modeste, tandis que le ventre, le cou et la tête ont gonflé. Les yeux, le nez et la bouche gardent leur finesse, mais sont transposés sur un visage élargi. Le comique d'une telle transformation est manifeste : Botero choisit d'amplifier tout particulièrement le cou, renforçant ainsi la célèbre déformation anatomique ingresque ; l'index de la demoiselle, vernis de rouge, est « équivoquement pointé vers le bas de son ventre »[744] ; avec humour, l'hermine représentée par Ingres se termine ici par une tête d'animal, les yeux écarquillés et la langue pendante. Notons que la transformation ne s'arrête pas au seul physique, mais gagne aussi le paysage à l'arrière-plan : il est simplifié à l'extrême, occupé par des arbres en forme de boules. Mais la source principale du rire parodique concerne les déformations imposées à la physionomie humaine, à la manière d'une caricature.

Sans avoir recours à la caricature, la simple modification d'un détail anatomique peut suffire à nourrir le ridicule, comme c'est notamment le cas chez Hans Peter Feldmann. En véritable collectionneur, l'artiste achète des tableaux d'anonymes sur lesquels il intervient. Dans *Untitled* [cat. 98] de 2007, il s'empare d'une copie de *La Jeune fille à la perle* (1665) de Vermeer, toile dont la renommée est en partie due au rendu de la beauté mystérieuse de la portraiturée. L'intervention est minime et dérangeante : dans un strabisme disgracieux, l'œil droit de la belle ne regarde plus le spectateur, le mystère relevant désormais plus de la bizarrerie que de la séduction. Dans *"Mother with Child" with crossed eyes* [cat. 100], Madone à l'enfant de pauvre facture citant *La Madone Sixtine* (1512) de Raphaël, le trouble subtil de la vierge Marie est là encore détourné par un strabisme qui lui fait perdre tout son sérieux. Si elles

742 Marc Fumaroli, « La manière de Botero », *Botero, peintures récentes*, [exposition, galerie Claude Bernard, Paris, nov. 1979], Paris, galerie Claude Bernard, 1979, non paginé.
743 Dimitri Salmon, « Artistes exposés, la postérité d'Ingres », *Ingres et les modernes*, *op. cit.*, p. 263.
744 *Ibidem.*

apparaissent comme un geste désacralisant vis-à-vis de toute une tradition picturale, de telles interventions sont ouvertement de l'ordre de la gaminerie, d'une destitution facile et potache mais non moins efficace.

Dans une veine grotesque et caricaturale, Cindy Sherman utilise des prothèses et maquillages visibles – expressions littérales du surplus parodique[745] – pour transformer son corps de modèle et mettre ainsi l'accent sur les caractéristiques physiques des portraiturés originaux. *La Fornarina* de Raphaël, figure féminine idéalisée à la poitrine et au ventre délicatement arrondis, devient à grand renfort d'artifices une femme enceinte aux seins informes et aux lèvres pincées [cat. 232]. Une vierge à l'enfant inspirée de Jean Fouquet [cat. 231] exhibe, quant à elle, un faux sein excessivement rond et outrageusement moqueur vis-à-vis de la méconnaissance supposée du peintre en matière d'anatomie féminine. L'ajout d'une pâte couleur chair apposée sur le haut du visage renvoie ironiquement aux codes de beauté en usage au XV^e^ siècle, devenus ici synonymes de laideur. L'artiste ajoute à ces transformations physiques des « bijoux de pacotille » et « étoffes ordinaires », « le tout sous une lumière à vous arracher les yeux »[746]. Elle recherche ainsi une oscillation dans l'appréciation de ces images, entre séduction de l'artifice et spectacle monstrueux, dont rend compte Elizabeth A.T. Smith : « Les images de Cindy Sherman sont simultanément horribles et comiques, abjectes et insidieusement séduisantes.[747] »

Les accessoires de pacotille, substituts à bas prix pour un clinquant en toc, confèrent à ces œuvres une dimension kitsch, cultivée par de nombreux parodistes[748].

745 Nous y reviendrons au sujet du maquillage dans notre huitième chapitre, cf. *infra* chap. 8, 8.2.

746 Jean-Pierre Criqui, « Une femme disparaît », in *Cindy Sherman*, *op. cit.*, 2006, p. 279.

747 Elizabeth A.T. Smith, « Le sommeil de la raison produit des monstres », [trad. de l'américain par Christian-Martin Diebold], in *Cindy Sherman, Rétrospective*, *op. cit.*, p. 19.

748 La recherche du mauvais goût et du kitsch est un trait récurrent de la création parodique. Outre les exemples analysés, mentionnons la facture et les couleurs employés par Peter Saul ou par les Malassis. Les parodies de Mel Ramos sont acidulées, et la manière picturale de l'artiste est si léchée qu'elle touche au kitsch. Dans ses très nombreuses métamorphoses d'après les maîtres, l'artiste britannique Glenn Brown utilise des couleurs artificielles – acidulées ou macabres – qui jurent parfois entre elles. La texture employée participe à l'étrangeté et au goût douteux de son esthétique : elles miment un *impasto* et une épaisseur, sorte de trompe-l'œil réalisé en vérité dans une matière entièrement lisse et uniforme. [Cf. Sabine Folie, « Glenn Brown », *Cher Peintre... Lieber Maler... Dear Painter, Peintures figuratives depuis l'ultime Picabia*, [ exposition, Centre Pompidou, Paris, 12 juin-2 sept. 2002; Kunsthalle, Vienne, 20 sept. 2002-1 janv. 2003 ; Schirn Kunsthalle, Francfort, 14 jan. 2003-6 avr. 2003], Paris, Ed. du Centre Pompidou, 2002, p. 88.]
Les photographes ne sont pas en reste, comme le montrent notamment les parodies de Yasumasa Morimura aux couleurs criardes, aux maquillages, perruques et décors théâtraux. David LaChapelle fait quant à lui du kitsch et du mauvais goût la quintessence de son esthétique. Les peaux huilées et luisantes, trop maquillées, les vêtements aux couleurs fluorescentes et criardes, les accessoires dorés – d'un luxe qui tourne à l'écœurement – ou les jeux d'éclairage deviennent particulièrement provocants et amusants lorsqu'ils sont déployés dans des composition qui citent les maîtres de la peinture, Botticelli [cat. 132], Michel-Ange ou Jérôme Bosch.

Dans son article de 1971 « Qu'est-ce que le kitsch ? », Abraham Moles décrit l'origine du terme et sa signification :

> « Le mot Kitsch apparaît dans le sens moderne à Munich vers 1860 ; c'est un mot de l'allemand du sud bien connu : *kitschen*, bâcler, et en particulier faire de nouveaux meubles avec des vieux, est une expression familière ; *verkitschen*, c'est refiler en sous-main, vendre quelque chose à la place de ce qui avait été exactement demandé : il y a là une pensée éthique subalterne, une négation de l'authentique.[749] »

Parce qu'elle-même reprend une œuvre première et originale pour la détourner de son sens premier et en livrer une version dégradée, la parodie entretient un lien essentiel avec le kitsch. Au second degré parodique répond « l'absence d'une expérience vécue »[750] – une caractéristique qu'Étienne Souriau prête aux œuvres kitsch. En tant que facteur de dévaluation artistique par son caractère inauthentique, le kitsch apparaît de plus comme un outil précieux dans la recherche du comique. Gillo Dorflès relève l'implication de la reproductibilité de l'œuvre d'art dans la prolifération du kitsch, par les « avatars curieux »[751] qu'elle produit – avatars dont nous avons précédemment noté l'emploi récurrent par les parodistes. L'auteur décrit ainsi l'une des principales situations génératrices de kitsch : « Chaque fois qu'un élément d'une œuvre d'art, ou une œuvre d'art toute entière est "transférée" de son rang à un autre et utilisée à une fin différente de celle à laquelle elle était destinée.[752] »

Dans sa série de 1985-1988, *Trésor des pauvres*, Daniel Spoerri s'empare de modestes tapisseries, à la surface desquelles il accumule divers objets. Il transforme ainsi avec humour des représentations animalières, de lions ou de rennes, en des scènes religieuses, comme dans *La Sainte famille* de 1986 ou *Le Bon pasteur* de 1988. Dans *Ultima Cena II (Los machos)* [cat. 242], réalisée en 1985, le procédé devient ouvertement parodique et double sa dimension kitsch par la référence à un illustre modèle reproduit : la tapisserie choisie copie la *Cène* (1494-1498) de Léonard de Vinci. Spoerri y ajoute un éclairage décoré de feuillages en plastique, un faux bouquet de fleurs et de la dinette d'enfants. Le noble travail de la fresque est remplacé par une décoration de pacotille et l'artiste joue ainsi à bousculer la traditionnelle séparation – artistique, mais aussi sociale – entre le musée élitiste, temple de la riche beauté, et l'intérieur de mauvais goût. S'en suit une esthétique à la fois drolatique et poétique :

749 Abraham Moles, « Qu'est-ce que le kitsch ? », *Communication et Langage*, n° 9, mars 1971, p. 73.
750 Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, p. 938.
751 Gillo Dorflès, *Le Kitsch, un catalogue raisonné du mauvais goût*, (1968), [trad. de l'italien par Paul Alexandre], Bruxelles, Ed. Complexe, 1978, p. 27.
752 Gillo Dorflès, *op. cit.*, p. 28.

« La tapisserie kitsch conduit l'esprit vers une poésie populaire qui ne manque pas d'émotion, d'un certain triomphalisme dérisoire. [753]»

Dans *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Frederic Jameson décrit les acteurs du postmodernisme comme « fascinés par [le] paysage dégradé de la pacotille et du kitsch »[754], paysage en partie créé par « l'effacement de la vieille opposition (essentiellement moderniste) entre la grande culture et la culture dite commerciale, la culture de masse »[755]. Le postmodernisme brandirait ainsi le kitsch, « vulgarisation dégradante »[756] exclue du domaine de l'art par Clement Greenberg[757], comme arme humoristique et destructrice contre le modernisme, comme le laisse entendre les propos de Denys Riout : « La postmodernité, envers répulsif du modernisme greenbergien, cultive souvent le mauvais goût, vecteur d'un rire souvent exclu des arts visuels, ou marginalisé[758]. »

En 1992, l'artiste suisse Sylvie Fleury [cat. 102] se saisit d'une contrefaçon du *Tableau n° 1* (1921) de Mondrian. Elle respecte la composition et le chromatisme du néoplasticisme, mais elle colle à l'emplacement des rectangles colorés originaux des morceaux de fourrure synthétique[759], matériau de prédilection de l'artiste qualifié de « particulièrement kitsch »[760] par Denys Riout. Cet ajout suscitant le touché évoque les poils parodiques ajoutés par les Incohérents [fig. 5], Duchamp [fig. 23] et surtout Dalí [fig. 15], et apporte à l'œuvre une forme d'étrangeté et de féminité ironique, à la manière de l'objet *Déjeuner en fourrure* (1936) de Meret Oppenheim. Mais alors que la fourrure employée par la surréaliste était véritable, celle-ci est ostensiblement inauthentique, outrageusement kitsch. Sur un mode sarcastique, l'artiste convoque ainsi les modèles modernistes pour en livrer une version factice et décadente. Tout en bousculant une autorité masculine artistique par l'intrusion d'une féminité aux attributs

753 Daniel Spoerri, cité in Otto Hahn, *Daniel Spoerri*, Paris, Flammarion, 1990, p. 145.
754 Frederic Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif, op. cit.*, p. 35.
755 *Ibidem.*
756 Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne?, op. cit.*, p. 316.
757 Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch », (1939), in *Art et culture, essais critiques*, [trad. de l'américain par Ann Hindry], Paris, Macula, 1989, p. 9-28.
758 Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne?, op. cit.*, p. 319.
759 L'artiste Evelyne Axell, souvent rattachée au Pop art, utilise elle aussi à de nombreuses reprises la fourrure synthétique, matériau kitsch associé à la féminité. Outre ses divers « Tableaux à caresser », l'artiste réalise en 1970 une œuvre intitulée *Petite Fourrure verte* [cat. 17], qui n'est pas sans rappeler *L'Origine du Monde* de Courbet : un morceau de fausse fourrure verte y est collée, évocation érotique et kitsch des poils pubiens. Le faux marbre en Fornica, autre matériau kitsch par excellence par son inauthenticité et son aspect décoratif, est notamment utilisé par Axell en 1968 pour *La Femme de marbre* [cat. 16], citation parodique de *La Vénus d'Urbin* de Titien.
760 Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne ?, op. cit.*, p. 319. Ce commentaire est émis par l'auteur à propos de *First Space-Ship on Venus* (1966), fusée recouverte de fourrure synthétique.

excentriques et décalés – aspect sur lequel nous aurons l'occasion de revenir[761] –, l'artiste brise le principe d'harmonie, d'ordre et de pureté à l'œuvre dans le néoplasticisme, en y introduisant un mauvais goût artificiel, origine du rire parodique. La fourrure chatouillante dépasse des bordures de la toile, sans doute dans un clin d'œil amusé au néoplasticisme dont l'aspiration est de gagner le monde, par-delà les limites du cadre pictural.

Le collectif bordelais Présence Panchounette[762], en activité de 1968 à 1990, propose lui aussi l'esthétique du kitsch comme parodie de l'avant-garde[763]. Comme nous en informent les artistes[764], le nom du collectif provient de *choune*, terme argotique pour désigner le sexe féminin. La *chounette* est une petite *choune*, substantif à partir duquel a été obtenu un adjectif pour qualifier les objets marqués par la féminité et, par extension, par le mineur, le raté, le faux. Cette revendication du vulgaire et du mineur souhaite prendre une dimension fédératrice et universelle, comme le laisse entendre le préfixe *pan* et le mot *présence.* Le collectif propose ainsi, plus comme attitude que comme programme, la propagation d'une « *infection* » au sein du « temple du goût exquis que constitue Bordeaux »[765] et, plus généralement, au sein des valeurs de l'art établi. Pour ce faire, les artistes se saisissent des expressions de l'art dites avant-gardistes – historiques ou contemporaines – et les détournent, selon une pratique qui leur vaudra d'être « [traités] de "parodistes" »[766] par les professionnels, critique ironiquement fort bienvenue dans le cas de Présence Panchounette.

Les artistes mettent en cause « l'indifférence visuelle » et « l'absence totale de bon ou de mauvais goût »[767] énoncée par Duchamp au sujet du choix des *ready-mades*,

761 Cf. *infra* chap. 6, 6.2.

762 Collectif composé de : Christian Baillet, Pierre Cocrelle, Didier Dumay, Michel Ferrière, Jean-Yves Gros et Frédéric Groux.

763 Ou du moins du kitsch comme objet de pacotille décoratif, bien que les artistes refusent une assimilation complète du « chounette » au kitsch. Cf. Frédéric Périllaud, « Un concept : le chounette », (1999), in *Présence Panchounette*, [exposition CAPC-Musée d'art contemporain Bordeaux, juin-sept. 2008], Bordeaux, CAPC-Musée d'art contemporain ; Dijon, les Presses du réel, 2011, p. 85-89.

764 « Interview Jérôme Sans – P.P. », (1990), in *Présence Panchounette*, *op. cit.*, p. 79.

765 Bernard Marcadé, « Initials P.P. », (2009), in *Présence Panchounette*, *op. cit.*, p. 41.

766 Présence Panchounette, « "Bilan d'activités" 1968-1990 », in *Présence Panchounette op. cit*., p. 26. Les artistes du collectif se voient ainsi qualifiés en 1983, à l'occasion de leur exposition à la maison de la culture de Chalon-sur-Saône. Les murs de la salle d'exposition sont alors recouverts de débris en plastiques ramassés sur des plages. La manifestation s'intitule « Cragg, Boum, Hue ! », référence moqueuse à l'artiste britannique Tony Cragg et à ses œuvres réalisées à partir de rebuts en plastique.

767 Marcel Duchamp, in *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Belfond, 1967, p. 80.

puis reprise par de nombreux artistes comme Carl Andre[768] ou Daniel Buren[769].

> « La neutralité, l'absence de goût qui procédaient, soi-disant, [au] choix [des *ready-mades*] n'étaient que ce qui apparaissait à Marcel Duchamp comme la neutralité et l'absence de goût. L'inconscient et son travail n'ont de cesse, même dans le hasard (objectif?) ; le chiffre du goût bourgeois est indélébile. C'est le même système qui aboutit à la magnification des objets usuels dans le Pop-Art mais aussi dans les rubriques des magazines féminins consacrées aux objets et à la décoration. La même erreur se retrouve au niveau du choix des raies de Daniel Buren... des raies qui ne disent pas ce qu'elles sont. Les raies de Daniel Buren ont été dans un premier temps "aidées" à leur lisière puis ce détournement a cessé faisant de la toile à stores un *ready-made* pur ; mais de toutes les façons cette toile à stores est fortement marquée par le design des années 60-70. Cette comparaison n'est vulgaire qu'au premier degré, cette similitude entre artistes et stylistes n'est pas plus fortuite que d'autres. Nous disons qu'elle est bien le signe du partage du même goût et des mêmes valeurs. Il suffit pour en être convaincu d'imaginer le travail de Daniel Buren s'effectuant avec des raies caca d'oie, des semis floraux orange ou des motifs fer forgé pseudo-flamenco.[770] »

Dans l'œuvre du collectif, la laideur et le kitsch sont déployés pour débusquer le bon goût et la dimension décorative là où ceux-ci sont en apparence mis à mal par les artistes[771]. Comme le souligne Fabien Danesi :

> « Tandis que les avant-gardes pensaient en avoir fini avec l'esthétique – ou tout du moins la beauté –, Présence Panchounette cherchait à souligner que le jugement de goût demeurait leur refoulé.[772] »

Présence Panchounette est, de ce point de vue, plus proche de l'esprit des Arts incohérents que de celui des avant-gardes historiques et contemporaines, filiation que

---

768 Présence Panchounette réalise en 1977 *Fausse brique (Carl Andre)*. Cette parodie ironise sur le célèbre *Equivalent VIII* (1966), constitué de 120 briques disposées au sol. Il substitue à la célèbre œuvre minimale un motif fausse brique – ici peint sur aggloméré –, simulacre décoratif. Cette moquerie pourrait bien s'en prendre aussi, cette fois plus indirectement, aux papiers « faux-bois » employés dans les collages cubistes de Braque et de Picasso ainsi qu'au mur de briques peint en trompe-l'œil dans *La Bagarre d'Austerlitz* (1921) de Marcel Duchamp.

769 Buren est l'une des cibles favorites de Présence Panchounette. En 1975, parallèlement à une exposition de Daniel Buren chez Yvon Lambert, les artistes proposent avec provocation au galeriste de tapisser sa vitrine d'un papier peint fausse pierre dont ils ont alors fait leur marque de fabrique. Dans *À la manière de, à la manière deux* (1987), Présence Panchounette se moque des fameuses bandes peintes par Buren. Ils en font un pur élément décoratif, en recouvrant deux fauteuils de toile blanche peinte de rayures jaunes et vertes, et en disposant au sol trois toiles sur châssis peintes du même motif.

770 Présence Panchounette, « L'introduction de l'esthétique », in *Présence Panchounette : oeuvres choisies*, [exposition Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, Labège, 13 déc. 1986-30 janv. 1987 ; Musée des beaux-arts de Calais, 3 juill.-29 sept. 1987], Labège, Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées ; Calais, Musée des beaux-arts, 1986, p. 70.

771 La dimension moqueuse à l'égard d'un *ready-made* refoulant sa part décorative est aussi exprimée dans *Sobrement décoratif* (1991), acrylique sur toile du collectif Taroop & Glabel. Les artistes créent un motif sobre et épuré à partir de l'urinoir de *Fountain* de Duchamp, répété à la manière d'un papier peint. Le design de l'urinoir est ainsi mis en avant, et sa part fonctionnelle et extra-artistique volontairement occultée.

772 Fabien Danesi, « Les Pieds dans le tapis : Présence Panchounette et le ridicule de la modernité », (2006), in *Présence Panchounette*, *op.cit.*, p. 207.

les artistes ne manquent pas d'affirmer[773]. Comme le souligne Éric Fabre : « À travers la citation des Incohérents, PP établit une continuité historique qui n'est pas celle de l'avant-garde, mais celle de sa critique ironique.[774] » Présence Panchounette dit puiser son « créneau » dans la différence qui sépare le « monochroïde » blanc d'Alphonse Allais *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige* (1883) de *Carré blanc sur fond blanc* (1918) de Malevitch : « La différence, c'est que la plaisanterie d'Alphonse Allais est une plaisanterie de mauvais goût. Voilà donc : c'était trouvé le créneau : le mauvais goût.[775]» Mais, alors que les blagues des Incohérents « concernaient de façon œcuménique aussi bien l'art officiel que les impressionnistes », Présence Panchounette se « focalis[e] sur les œuvres les plus radicales », d'un extrémisme subversif devenu alors « routinier »[776]. Et ainsi, le pictural carré blanc sur fond blanc de Malevitch d'être parodié en 1970 en carré tondu sur moquette, *Rasé sur tondu* [cat. 183], le porte-bouteilles en métal de Duchamp (1914), troqué en 1984 contre un porte-bouteilles en plastique orange, *Remake-up* [cat. 184]... Le rire provoqué par ces substitutions savoureusement laides et kitsch n'en révèle que mieux la séduction esthétique exercée par les œuvres avant-gardistes, tout compte fait fort élégantes en dépit de leur pouvoir de négation ou de subversion formelle.

En 1986, le collectif réalise une « version déchue »[777] de *Tête de Taureau* de Picasso (1942). Le titre, *Remake-up* [cat. 185] annonce, par l'allusion au maquillage, les couleurs criardes et artificielles du *remake* en plastique. Comme le souligne Fabien Danesi :

> « La transformation moquait la fétichisation de cet assemblage qui n'avait pas connu le sort rêvé par l'artiste : "Ce qu'il aurait fallu tout de suite après, c'est jeter la tête de taureau, avait expliqué Picasso. La jeter dans la rue, dans le ruisseau, n'importe où, mais la jeter. Alors il passe un ouvrier. Il la ramasse. Et il trouve que peut-être avec cette tête de taureau, il pourrait faire une selle et un guidon de vélo. Et il le fait... Ça ç'aurait été magnifique. "[778] »

Or l'œuvre de Présence Panchounette court, elle aussi, le risque de cette fétichisation qu'elle entend fustiger. En effet, *Remake-up* se trouvait exposé aux côtés de *Tête de*

773 À l'occasion de la FIAC 1988, pour le stand présenté par Éric Fabre, *L'avant-garde a bientôt cent ans*, Présence Panchounette produit des répliques des objets réalisés par les Arts incohérents dans leurs diverses expositions, parmi lesquelles *La Vénus de mille eaux.*

774 Éric Fabre, « Jouer à la mort joyeuse », Interview de François Poisay, (2008), in *Présence Panchounette*, *op. cit.*, p. 267.

775 Présence Panchounette, « Présence Panchounette », *Public*, n° 2, 1984, p. 25.

776 Fabien Danesi, *Présence Panchounette, op. cit.*, p. 205-207.

777 *Ibid.*, p. 213.

778 *Ibidem.* Propos cité : Hélène Parmelin, *Picasso dit*, Ed. Gonthier, 1966, p. 90.

*Taureau* dans l'exposition *Le Surréalisme et l'objet*[779] présentée au Centre Pompidou d'octobre 2013 à mars 2014, prouvant ainsi que toute œuvre, aussi désacralisante et inacceptable soit-elle du point de vue du goût et des valeurs artistiques, est toujours susceptible de rentrer dans l'ordre de l'institution.

Le kitsch entretient un lien avec le décoratif qui, dans sa prétention à embellir, fait sombrer dans le mauvais goût et le faux. Dans ses *Made in Japan*, Martial Raysse déploie tout un panel d'éléments décoratifs kitsch : perles pailletées, feuilles et fleurs en plastique, passementerie pour rideaux, motifs de poires et poules répétés au pochoir, etc. En 1964, il montre la plupart des *Made in Japan* lors d'une exposition à la Alexandre Iolas Gallery intitulée *Made in Japan...Tableau horrible... Tableau de mauvais goût*. La recherche de beauté dans l'art est ainsi prise à rebours. En 1968, l'artiste déclare : « La beauté c'est le mauvais goût. Il faut pousser la fausseté jusqu'au bout. Le mauvais goût, c'est le rêve d'une beauté trop voulue.[780] »

Dans ses parodies de Picasso ou de Seurat réalisées à la fin des années 1960 et au début des années 1970, l'artiste italien Enrico Baj rehausse quant à lui ses acryliques sur toiles de divers accessoires, tissus à motifs et autres ornements employés pour décorer des meubles ou des vêtements[781]. Comme il le dit lui-même, il prend soin de ne conserver qu'un « minimum de respect pour l'œuvre originale », par exemple les dimensions ou la composition, afin de la « reconstrui[re] à [s]a manière »[782]. À la façon d'une tapisserie ou d'un papier peint, l'artiste colle sur ses toiles des motifs de feuillage pour évoquer le plein air dans *La Baignade* [cat. 22] et *La Grande Jatte* de 1970-1971, d'après Seurat. Alors que l'artiste néo-impressionniste souhaitait faire disparaître les contours en peinture, ces derniers sont ici renforcés par le collage de passementeries colorées sur les bordures du paysage ou des personnages. L'ondulation en « zigzag » de cette décoration semble se répercuter sur l'herbe et l'eau, peut-être une référence amusée aux recherches sur la vibration lumineuse de la couleur – d'autant plus que la touche peinte pastiche le divisionnisme. L'ensemble prend ainsi une dimension kitsch et hybride, couronné par l'ajout de petits papillons en tissus ou de bateaux enfantins en papier. Dans *La Baignade* [cat. 22] comme dans *La Grande Jatte*, Baj remplace l'un des

779 *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, [exposition, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, 30 oct. 2013-3 mars 2014, cat. sous la dir. de Didier Ottinger], Paris, Gallimard, 2013.

780 Martial Raysse, « La beauté c'est le mauvais goût », *Jeune Afrique*, n°372, 19 févr.-25 févr. 1968, p. 39.

781 Rappelons qu'en 1920, Grosz et Heartfield avait collé avec provocation une bande de dentelle décorative sur un autoportrait du Douanier-Rousseau [fig. 27].

782 Enrico Baj, « Baj par Baj », in *Enrico Baj*, Paris, Ed. Filipacchi, 1980, p. 39.

personnages originaux par un de ses « monstres », sorte de signature de l'artiste qui affirme ainsi la part du grotesque et de l'humour dans son travail.

## 5.2 Destitution

En 1970, dans ses parodies de *La Liseuse* (c. 1770), de *Psyché et l'Amour* et de *La Grande Odalisque*, Enrico Baj ajoute au kitsch une dimension sexuelle et obscène [cat. 21, 20]. Les figures féminines peintes par Fragonard, Gérard et Ingres sont placées dans des situations érotiques, voire pornographiques. Une créature grotesque et entreprenante semble se jeter sur l'Odalisque qui, tout en conservant son calme et son regard séducteur vers le spectateur, saisit d'une main le sexe de son assaillant, au lieu du manche du chasse-mouche original[783]. La prise de possession sexuelle n'a ici d'égal que la manière dont l'artiste vient s'introduire dans l'œuvre d'un autre, en peignant à la surface d'une copie peinte. Baj introduit deux petites figures grotesques et enfantines au premier plan, sortes de doubles ironiques du spectateur qui détournent de la scène leurs yeux écarquillés. L'artiste ajoute une chemisette au personnage masculin d'*Amour et Psyché* [cat. 20], habillement dont l'effet est de renforcer l'aspect cru du sexe rose, de taille modeste mais tout autant caricatural, pointé vers sa compagne innocente. Cette dernière est saisie par les deux grandes mains d'une figure masculine au premier plan dont le costume est paré de médailles, décorations sarcastiques entre ornements dérisoires et symboles honorifiques. À gauche, un autre homme se contente de regarder la scène, laquelle prend des allures d'agression sexuelle groupée. Si l'aspect caricatural – gros nez, yeux ronds comme des billes, mains schématiques... – et faussement naïf confère une légèreté humoristique à la scène, l'œuvre de Baj est aussi profondément cynique, déroutante et dérangeante.

Dans *Jeune fille lisant, Baj/Fragonard* [cat. 21], la jolie liseuse semble avoir revêtu un masque de carnaval au nez excessivement allongé et phallique. L'artiste lui a ajouté des cheveux verts dans une pâte picturale épaisse. Elle est entièrement absorbée non par une lecture, mais par un grand pénis rose bonbon, visiblement intriguant et fascinant à ses yeux. Tel un godemichet, ce substitut de sexe tenu dans sa main est

783 Œuvre disparue, reproduite in *Ingres et les modernes, op. cit.*

détaché de tout corps. Fidèle à sa marque de fabrique, Baj ajoute au premier plan un personnage enfantin au costume agrémenté de passementeries et médailles qui saisit le bras de la femme mais détourne son regard de la scène pour infliger au spectateur son visage grimaçant, toutes dents dehors. Ces parodies subversives à l'atmosphère à la fois sombre et kitsch – renforcée à chaque reprise par la présence de spectateurs assistant à la scène – sont décrites par Dimitri Salmon comme des « images de cauchemars satirico-porno-kitsch »[784].

L'usage de la pornographie participe au choc humoristique parodique, en montrant et en exposant ce que la bienséance artistique s'applique à laisser de côté ou à dissimuler[785]. De nombreux parodistes se servent d'imageries du sexe le plus cru[786] – *a priori* pornographiques et non artistiques –, pour les introduire dans des œuvres célèbres, exhibant ainsi la face cachée de l'art. En 1992, le poète, écrivain et collagiste belge André Stas entreprend une série, intitulée avec humour *Gueules de cons* – titre qui joue sur les deux acceptions de « con », sexe féminin et insulte. Il s'empare de reproductions de portraits d'après Van Eyck, Raphaël [cat. 244], Caravage [cat. 245] ou Rembrandt, dans lesquelles il découpe un « trou »[787], terme employé à dessein par l'artiste pour sa connotation grossière. Stas remplace les visages par des photographies de coïts en plans rapprochés. Au-delà de la recherche d'incongru et de la blague potache, ces parodies livrent une réflexion sur l'acceptable et l'inacceptable dans l'art :

784 Dimitri Salmon, Jean-Pierre Cuzin, *Fragonard, Regards croisés*, Paris, Mengès, 2007, p. 173.

785 Rappelons la série de variations de Picasso autour de *Raphaël et la Fornarina*, en 1968 [cat. 179, 180], cf. *supra* chap. 2, 2.2.

786 Dans sa célèbre série *Made in Heaven*, Jeff Koons mêle à ses mises en scènes érotiques et pornographiques des références à l'histoire de l'art, par exemple à la fresque de Michel-Ange *La Création d'Adam* dans *Jeff in the Position of Adam* (1990), ou au *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, dans *Manet* (1991).
L'artiste américaine Pamela Joseph utilise quant à elle des images de comics ou des photographies érotiques dans sa série *Postcards Paintings* (2005-2010), mélange de collage et de peinture à l'huile. Elle crée ainsi des interférences visuelles entre des toiles de maîtres plus ou moins contemporains (Picasso, Magritte, Duchamp, O'Keeffe, pour ne citer que ceux-là...) et ces images, d'ordinaire exclues de l'art car considérées comme mineures et contraires à la bienséance. Ces interventions d'une sexualité explicite viennent parfois relativiser l'aspect érotique et provoquant de certaines œuvres avant-gardistes majeures, comme *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) de Picasso, dans *Resampling Les Demoiselles* (2007) ou *La Mariée* (1912) de Duchamp, dans *Sex Machine, after Duchamp's The Bride* (2008). L'artiste souligne aussi l'aspect stéréotypé de ces représentations de bande dessinée et de magazine, exclusivement féminines tout comme la plupart des nus en peinture. Depuis 2012, l'artiste produit un pendant à cette série : les nus d'Ingres, de Cézanne ou encore de Christian Schad sont cette-fois ci censurés, par l'usage de bandes noires ou de pixellisation. L'artiste ironise alors – tout en faisant acte de dénonciation – sur la pudibonderie de certaines forces politiques de censure qui s'en prennent à l'art. Comble du ridicule de la censure, *Le Nu descendant l'escalier* de Duchamp, où aucun organe sexuel n'est pourtant visible en tant que tel, est floué par l'ajout de pixels picturaux.

787 André Stas, « Gueules de cons », in *André Stas / Collages*, Bruxelles, 100 Titres, Yellow Now, Côtés arts, 2013, p. 85.

> « Cette série, c'est un jeu sur les codes de l'art, sur les rapports entre toléré et intolérable, entre imagerie de l'art et imagerie populaire de masse, sur les visages le plus souvent durs ou tragique de la peinture tout à l'opposé de l'image d'une jouissance.[788] »

Les allusions sexuelles parodiques prennent des formes variées, à divers degré, de l'érotique au pornographique. Sur le mode de la plaisanterie quelque peu grivoise, Alain Jacquet joue sur l'assimilation symbolique du coquillage au sexe féminin dans ses *Camouflages* de la *Naissance de Vénus* de Botticelli. Dans l'une des versions [cat. 119], le coquillage – devenu entre temps logo de la marque Shell – est placé au niveau du sexe de Vénus, là où une feuille de vigne écliptique – ou, dans ce cas, une chevelure stratégiquement tenue – est traditionnellement de rigueur. Dans une autre [cat. 120], le tuyau de la pompe à essence sort tout droit du sein de la déesse. Pour *Birth Venus* [cat. 132], parodie kitsch de la toile de Botticelli réalisée en 2009, le photographe David LaChapelle fait quant à lui poser deux modèles masculins musclés autour d'une Vénus au corps huilé et aux cheveux blonds décolorés. L'homme de gauche – vêtu d'un marcel pailleté, d'un short doré et coiffé d'une casquette de marin – tient devant le sexe de la déesse un coquillage, de type Lambi, dont l'ouverture laisse entrevoir un intérieur rose et brillant. Le rappel de l'attribut mythologique devient ici source de représentation sexuelle, alors même que ce coquillage masque paradoxalement le sexe bien réel du modèle photographié.

Ces rapprochements d'ordre sexuel, source de grossièreté et de comique, semblent faire partie de l'histoire de la parodie, comme le montre l'exemple de *L.H.O.O.Q.* – qui, une fois encore, s'impose en « canon » du genre – et de sa « plaisanterie très osée sur *La Joconde* »[789]. Selon Rosalind Krauss, cette « provocation […] démontre que Duchamp était déterminé à pratiquer un art des plus vulgaires et à opter en la matière pour le populaire, le scabreux, le commun.[790] » En 1968, l'artiste livre à nouveaux l'histoire de l'art à des jeux érotiques dans une série de gravures. Pour illustrer *The Large Glass and Related Works*[791] – ouvrage anthologique au sujet du *Grand Verre*, édité en 1968 par la galerie Schwarz de Milan –, l'artiste réalise dix-huit gravures. Neuf d'entre elles[792], destinées au deuxième volume, portent sur le thème des

788 *Ibidem.*
789 Marcel Duchamp, « À propos de moi-même », *op. cit.*, p. 212.
790 Rosalin Krauss, « Marcel Duchamp ou le champ imaginaire », (1980), [trad. par Jean Kempf], in *Le Photographique, Pour une théorie des écarts*, Paris, Ed. Macula, 1990, p. 72.
791 *The large glass : and related works*, Milan, Schwarz Gallery, 1968.
792 Reproduction et description de ses gravures in Arturo Schwarz, *The complete works of Marcel Duchamp, op. cit.*, vol. 2, p. 871-885.

amants, prolongeant ainsi la rencontre entre la mariée et les célibataires du *Grand Verre*. Arturo Schwarz décrit le procédé de citation employé par l'artiste pour cette série :

> « Un détail d'une peinture, d'une sculpture ou même d'une publicité est isolé de son contexte et combiné avec un autre détail extrait d'une source différente pour obtenir une nouvelle image. Quelques fois, comme dans le cas de *Morceaux choisis d'après Rodin*, seul un unique détail est modifié, mais c'est assez pour doter une œuvre ancienne d'une fraîcheur provocante.[793] »

Ses choix de sources artistiques se portent sur des œuvres dont l'érotisme est manifeste. Dans *Morceaux choisis d'après Rodin* [cat. 71], Duchamp cite le fameux *Baiser* (1880-1898). Le dessin épuré est assez fidèle aux contours du couple sculpté par Rodin, mais la main de l'homme a malicieusement été déplacée, de la hanche de sa compagne à son entre-jambe. L'artiste commente avec humour cette transformation érotique : « Après tout, […], ce devait être l'idée originale de Rodin. C'est si naturel pour la main d'être placée à cet endroit[794]. »

Dans *Morceaux choisis d'après Ingres I* [cat. 69], il combine deux figures tirées de toiles du maître de Montauban : l'homme assis est le personnage principal de *Virgile lisant l'Énéide devant Auguste et Livie* (1819), la femme à ses côtés, la musicienne au premier plan du *Bain Turc.* Dans cette recontextualisation, le manche du luth devient un prolongement phallique, tenu par la figure masculine. Dans *Morceaux choisis d'après Ingres II* [cat. 70], la main interrogatrice d'Œdipe saisit le sein de l'une des baigneuses du *Bain Turc.* La moue de sa bouche semble désormais esquisser un baiser déposé sur le décolleté de sa partenaire, laquelle ferme les yeux de plaisir. Cette gravure rappelle l'intégralité de chacune des deux œuvres dont les fragments sont issus : la femme remplace le Sphinx, figure érotique et impressionnante, à présent plus que docile ; Œdipe se substitue quant à lui à une autre protagoniste du *Bain Turc* qui caresse la poitrine de sa compagne dans la toile originale. Pour *Morceaux choisis d'après Courbet* [cat. 72], le choix de Duchamp se porte sur *La Femme aux bas blancs* (1861). La séance de déshabillage se déroule ici sous le regard intéressé d'un oiseau, incarnation du masculin dans le duo amoureux et clin d'œil aux oiseaux représentés par le peintre,

793 Arturo Schwarz, *The complete works of Marcel Duchamp, op. cit.*, vol. 1, p. 246. « A detail of a painting, a sculpture, or even an advertisement is isolated from is context and combined with one more details taken from a differents source to obtain a new image. Sometimes, as in the case in *Selected Details after Rodin*, only a single detail has been changed, but that is enough to endow an old work with a provocative freshness ».

794 Marcel Duchamp, cité in Arturo Schwarz, *ibid.*, p. 246. « After all, […] that must have been Rodin's original idea. It is such a natural place for the hand to be. »

notamment dans *La Femme au Perroquet* (1866). Selon les indications de Duchamp il ne s'agit pas de n'importe quel oiseau mais d'un faucon, identification qui recèle un jeu de mot grivois : « C'est un faucon, ce qui en français produit un jeu de mot facile [faucon, "faux con"] ; si bien qu'ici vous pouvez voir un faux con et un vrai.[795] » À ce jeu s'ajoute un degré supplémentaire, puisque le con véritable n'est en fait que la représentation d'un sexe, certes évocateur, mais non moins figuré.

L'expression « Morceaux choisis », élue par Duchamp pour qualifier ses citations gravées, est riche en significations. Comme nous l'avons vu précédemment[796], elle évoque les ouvrages de compilation d'extraits, principalement littéraires. Le terme « morceau » est employé pour parler de fragments, mais aussi d'œuvres musicales, littéraires, picturales ou sculpturales. Outre son usage artistique, cette expression renvoie directement à la viande et se prêterait parfaitement à l'étal d'un boucher. Par extension, de la viande à la chair, un « beau morceau » désigne aussi des personnes à la corpulence prononcée, et plus particulièrement des femmes bien en chair et désirables. Duchamp joue ainsi de ces doubles sens pour composer des œuvres où l'histoire de l'art devient une histoire licencieuse de la chair et de l'érotisme.

Ce rapprochement entre l'art, la nourriture et le sexe est présent dans une œuvre de Peter Saul de 1998, intitulée *Piece of Cake Edouard* [cat. 223], parodie de *L'Olympia*[797]. Une créature orange, monstrueuse et obscène, au corps ramolli et animalisé par la présence de trois seins, tels un pis, s'offre au spectateur sur un lit dont les draps paraissent faits de crème fouettée. Le bouquet de fleurs s'est transformé en un gâteau, dans lequel la servante noire et cyclope enfonce voracement ses dents. Olympia tend une part de gâteau au peintre, comme le laisse entendre la bulle de bande dessinée : « Un morceau de gâteau Édouard ». La véritable nature de la consommation à laquelle invite le personnage ne fait aucun doute : la grosse part de gâteau colorée évoque la relation sexuelle du peintre au modèle, devenue risible et grotesque, grasse. Le terme *piece* employé par Saul est tout aussi ambigu que l'est *morceau* en français, et peut s'appliquer aussi bien au gâteau, *piece of cake*, qu'à l'œuvre d'art *piece of art.* Le tableau et la femme sont tous deux ramenés au prosaïsme de la nourriture. En anglais,

795 *Ibid.*, p. 250. « He's a falcon, wich in French yields an easy play on words [faucon, "false cunt"] ; so that here you can see a false cont and a real one. »

796 Cf *supra* chap. 1, 1.3.

797 On le retrouve aussi chez Mel Ramos : pour ses parodies d'œuvres de Modigliani l'artiste joue, selon son habitude, avec le nom du peintre cité. Il les intitule *You Get More Salami with Modigliani*, comparant ainsi la chair des corps nus à de la charcuterie.

l'expression *piece of cake* sert aussi à désigner une activité aisée, qui ne demande pas de qualification particulière : le parodiste affirme ainsi avec ironie la facilité du jeu exercé sur la toile de Manet. Peut-être s'adresse-t-il au peintre du XIX^e^ siècle, lui signalant combien il est aisé de perpétuer une tradition parodique en transformant *Olympia*, comme Manet en son temps avait cité *La Vénus d'Urbin*. L'art de Saul relève ici de la farce grossière et cinglante qui soumet les valeurs de l'art au retournement carnavalesque.

Sorte de « monde à l'envers »[798], le carnaval opère un renversement, lequel s'accompagne d'un nécessaire rabaissement, « c'est-à-dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel »[799]. Dans son étude de la culture populaire au Moyen Âge et à la Renaissance – et plus particulièrement de l'œuvre de Rabelais –, au sein de laquelle la parodie occupe une place de choix, Mikhaïl Bakhtine met l'accent sur les « permutations constantes du haut et du bas ("la roue"), de la face et du derrière »[800]. Les thèmes religieux apparaissent ainsi comme des cibles de choix : « Il n'existait absolument aucun texte ou sentence du Vieux ou du Nouveau Testament dont ont n'eût tiré au moins une allusion ou une ambiguïté susceptible d'être "déguisée", travestie, traduite dans la langue du "bas" matériel et corporel.[801] »

C'est à la figure du pape que s'attaque Erró en 1964-1965 dans une série intitulée avec humour *Pope Art.* À partir de cartes postales représentant Jean XXIII achetées à Rome, l'artiste associe la figure papale à des tableaux de l'histoire de l'art dans des collages picturaux. Réfléchissant toujours au flux des images, l'artiste mêle la photographie de carte postale et le chef-d'œuvre pictural et muséal. Mais la destitution est double, car s'ajoute à ce nivellement la volonté carnavalesque de détrôner le pape à travers des rencontres pour le moins irrévérencieuses. *Le Nu couché les bras ouverts* (1917) de Modigliani, est employé à plusieurs reprises[802]. Dans *The Door Bell* [cat. 88], le pape effectue son geste de bénédiction devant un mur où est accroché l'œuvre encadrée : comme par un effet de point de vue malencontreux, le doigt du pape

798 Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance,* traduit du russe par André Robel, Paris, Ed. Gallimard, 1970, p. 29.
799 *Ibid.*, p. 28.
800 *Ibid.*, p. 29.
801 *Ibid.*, p. 94.
802 Ce nu avait déjà été cité par Erró pour son caractère érotique dans *Licking Modigliani* (1963), décrite par Robert Cordier comme « La Belle couchée de Modigliani léchée par un moteur » [« Lettre à Danielle Kvaran », 23 mai 2003, cité in Danielle Kvaran, *Erró, L'art et la vie*, Paris, Ed. Hazan, 2007, p. 146]. La copie du nu y est juxtaposée à une créature à la fois mécanique et biomorphique, propre à l'imagerie développée alors par l'artiste dans ses peintures. De sa langue pointue, une bouche à la fois caricaturale, sexuelle et menaçante vise l'entrejambe de la figure féminine allongée.

coïncide avec le téton de la figure féminine, ironiquement comparé par le titre à un bouton de sonnette. Pour *The Sick one* [cat. 89], Erró utilise une photographie du pape en visite dans un hôpital, comme le laissent entendre le titre et la présence d'une bonne sœur souriante à ses côtés, coiffée d'une cornette, conformément à l'ordre hospitalier de Saint-Vincent de Paul. Sur le lit, le malade laisse place à la femme nue de Modigliani. Par la recontextualisation effectuée, les mains croisées et le sourire affichés par le pape ne sont plus des manifestations d'une charité bienveillante mais d'une satisfaction face au corps offert dans tout son érotisme. Ces joyeuses mises en scène sacrilèges trouvent leurs censeurs : sous la pression d'organisations religieuses, les deux œuvres en question sont retirées de l'exposition tenue à la Galerie Spångla à Stockholm en septembre 1966[803].

Joël Peter Witkin s'empare lui aussi de la tradition carnavalesque vis-à-vis du sacré, lorsqu'il réalise en 1997 *History of the White World : Venus Preferred to Christ* [cat. 258]. En toile de fond, le Saint François peint par Giotto en 1300 se prosterne à présent face à un modèle féminin nu. Comme le suggère le titre, cette apparition a désormais sa préférence sur celle du Christ. L'artiste introduit l'érotique sur l'autel de la religion et sur celui de l'art respectable. Pour sa peinture de 2001 *Nude on a Table* [cat. 64], le peintre américain John Currin convoque quant à lui tout une histoire du Christ mort peint « en raccourci » – avec le fameux exemple de *La Lamentation sur le Christ mort* (c. 1480) de Mantegna –, et parodie plus précisément *Le Christ mort* (c. 1582) d'Annibale Carrache. À l'iconographie sainte et sanglante se substitue un corps de femme nue visiblement bien vivante. Le linceul devient ainsi un drap blanc posé sur un lit, lieu d'un potentiel rapport sexuel ; le chandelier confère un parfum de sainteté et d'église tout en évoquant une atmosphère de charme, toute droit sortie d'une imagerie de magazine ; la nature morte au citron disposée à droite accentue la sexualité de la scène en mimant des formes anthropomorphes, seins et tétons. Conformément à l'esthétique chère à l'artiste – et pour une large part puisée chez ses prédécesseurs, en particulier Francis Picabia[804] – la toile mêle les citations de l'histoire de la peinture à une dimension kitsch, le classique au vulgaire et à l'obscène[805].

803 Comme nous en informe Danielle Kvaran, *Erró, L'art et la vie, op. cit.*, p. 178.

804 Comme nous l'avons vu précédemment, Francis Picabia s'est en effet illustré dans cette généralisation de l'emprunt. La proximité visuelle entre une œuvre comme *Femmes au bull-dog* – peinte par Picabia entre 1941 et 1942 en s'appuyant sur des photographies de magazines – et les travaux de Currin en dit long sur cette influence.

805 L'artiste cite à de nombreuses reprises l'histoire de la peinture. Dans ses œuvres de la fin des années 1990, comme *Three Friends* (1998) ou *The Veil* (1999), Currin emprunte directement aux abondantes représentations de nus féminins sur fonds noirs peintes par Lucas Cranach l'Ancien. Les distorsions

Mais le rabaissement corporel carnavalesque n'est pas uniquement d'ordre sexuel : il fait la part belle au manger, au boire et aux fonctions corporelles les plus basses, ouvrant ainsi la porte aux manifestations scatologiques. Le carnaval est la période qui précède le carême, dernier moment de fête et d'excès de nourriture grasse avant la privation – l'étymologie du terme peut renvoyer à *carnevalem*, formé à partir de c*arne levare* ou *carnis levanem*, *l'enlèvement de la chair* ou *l'adieu à la chair*. Dans le renversement carnavalesque[806], le haut correspond à la face, la tête, tandis que le bas regroupe toute « la partie inférieure du corps », à savoir les « organes génitaux », le « ventre »[807] et le derrière. Comme le souligne Bakhtine, ce rabaissement corporel est « ambivalent » : « Il n'est pas seulement une valeur destructive, négative, mais encore positive, régénératrice.[808] » Si l'auteur dénie cette qualité de renouvellement à la « parodie moderne », qualifiée de « purement négative et formelle »[809], l'ambivalence de cette culture populaire moyenâgeuse et renaissante qui vulgarise, avilit, corporalise et ressuscite tout à la fois est cependant partagée par la parodie de par sa structure même, dont nous avons souligné la force paradoxale.

Les parodistes font fréquemment allusion à l'alimentaire[810], et par là-même aux besoins les plus matériels. Tout comme le sexe, la nourriture semble en effet appartenir à une dimension refoulée de nombreuses œuvres de l'histoire de l'art, notamment dans les avant-gardes historiques. L'exemple de la *Bohème de Chirico* [cat. 212-214] d'Antonio Recalcati, série présentée pour la première fois à la Galerie Mathias Fels en 1973[811], est à ce titre significative. L'artiste y revisite les œuvres de la période dite « métaphysique » de Chirico, et fait des places italiennes vides – ou peuplées de statues

---

et déformations qu'il fait subir aux corps – entre séduction et laideur – répètent quant à elles, sur le mode du kitsch, celles opérées plus de soixante-dix ans auparavant par Otto Dix. Les travaux de Currin ne sont en effet pas sans rappeler des toiles comme le *Portrait de la danseuse Aita Berber* (1925) ou *Les Trois femmes* (1926), toiles pour lesquelles Otto Dix travaillait déjà sur le corps en réfléchissant aux modèles fournis par le maître allemand renaissant.

806 Lorsque les artistes du groupe Gelitin greffent un pénis en pâte à modeler sur le visage de Mona Lisa [cat. 104] ou lorsque André Stas réalise ses *Gueules de cons* [cat. 244, 245], ils illustrent de la manière la plus littérale ce renversement.

807 Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais, op. cit.*, p. 30.

808 *Ibidem.*

809 *Ibidem.*

810 Parmi les éléments employés par Vik Muniz pour recomposer des œuvres de l'histoire de l'art, les aliments ont une place de choix. Aussi a-t-il recréé en 1997 la *Méduse* du Caravage (1597-1598) dans une assiette à l'aide de spaghettis et de sauce tomate [cat. 170], ou encore en 1999 une *Double Mona Lisa* [cat.171] d'après Warhol d'après Léonard de Vinci avec du sirop de chocolat et du beurre de cacahuète. Quant à l'artiste chinoise Ju Duoqi, elle réalise en 2008 son *Vegetable Museum*, pour lequel elle recompose les grands tableaux de l'histoire de l'art dans des constructions faites entièrement de légumes qu'elle photographie. La création artistique devient ici une véritable « cuisine de l'art ».

811 *Recalcati, « La Bohème de Chirico », op. cit.*

et de silhouettes noires énigmatiques – les lieux d'une accumulation de viandes, de plats cuisinés, mais aussi de membres humains, principalement des jambes et fesses de femmes, apparentés à des jambons. Alain Jouffroy décrit en ces termes l'effet obtenu :

> « [Recalcati] a réduit la peinture métaphysique – c'est-à-dire le décor le *moins* banal – au décor du théâtre le plus *physique* : celui de la nourriture. Abolissant l' "âme", l' "énigme", et même l'*art* de Chirico, Recalcati a tout simplement fait apparaître, sur fond parodique de peinture, la réalité du corps. […] [Il] a donc exposé au grand jour, rendu manifeste, le contenu latent des peintures métaphysiques de Chirico : cela en scandalisera beaucoup, qui continuent de considérer que le spectacle d'une langouste – et de l'acte sexuel – est incompatible avec la "noblesse", la "dignité" de l'art : une telle mise à nu des symboles de l'un des plus grands peintres idéalistes du vingtième siècle ne pourra que leur déplaire, comme un acte attentatoire à la beauté, au "mystère" intrinsèque des oeuvres d'art.[812] »

Dans son article « Recalcati et le bon usage de Chirico »[813], Gilbert Lascault note l'existence d'une toile de 1919 intitulée *Nature morte au salami*. La transformation de Recalcati peut ainsi être interprétée comme la révélation d'une réalité qui reste le plus souvent cachée chez de Chirico, mais n'en est pas moins sous-tendue[814]. Malgré le fait qu'elle ne soit pas un acte de haine, cette intrusion s'apparente, par sa violence crue, à une « profanation »[815]. S'y ajoute une forte ironie : dans certaines œuvres de la série [cat. 214], les charcuteries sont entourées de rubans aux couleurs du drapeau italien, rappelant la nation du parodiste et du parodié, célèbre pour son patrimoine artistique et son identité culinaire.

Le groupe Blue Noses, fondé en 1999 par les artistes russes Viacheslav Mizin et Alexander Shaburov, a aussi recours à la charcuterie dans la série de 2005 *Kitchen Suprematism* [cat. 33, 34]. Le titre moqueur de la série affirme le désir de ramener le Suprématisme à la cuisine, tout en laissant entendre la recherche d'un mauvais goût, par la proximité entre « kitchen » et « kitsch ». Les artistes recomposent les œuvres supprématistes de Malevitch ou de El Lissitzky avec des morceaux de pain noir, de mortadelle, de salami et de fromage, disposés à même une table abimée ou sur des

812 Alain Jouffroy, « De la bohème de Chirico à la bohème de Recalcati », *Recalcati, « La Bohème de Chirico »*, *op. cit.*, non paginé.

813 Gilbert Lascault, « Recalcati et le bon usage de Chirico », *XX^e^ Siècle*, n° 42, 1974.

814 En 1965, quelques mois après la présentation par Warhol de ses *Brillo Boxes* à la Stable Gallery de New York, Paul Thek réalise *Meat Piece with Warhol Brillo Box*. Avec l'accord et la contribution de l'artiste pop, Thek place à l'intérieur de l'une des boîtes un morceau de viande sanguinolent, réalisé en cire. Cette irruption de la chair et de la nourriture à l'intérieur d'une œuvre aseptisée – d'autant plus que les produits Brillo sont des tampons à récurer – provoque une rupture violente avec l'esthétique de neutralité affichée par le mouvement pop. Le vide symbolique et littéral de la boîte se trouve rempli par une expression viscérale, dans les deux sens du terme.

815 Gilbert Lascault, « Recalcati et le bon usage de Chirico », *op. cit*.

assiettes blanches avant d'être photographiés. Comme le décrit Claire Bernadi, leur démarche à l'humour corrosif est une véritable « provocation et […] désacralisation d'un art moderne élevé au rang d'icône », de ses « figures sacrées de l'art russe »[816]. La pureté formelle se voit troquée contre le dénuement de la table et de l'assiette blanche où sont présentés ces morceaux d'une nourriture grasse ou au contraire très pauvre, grossièrement découpés. Là encore, la haute aspiration artistique moderne est transformé en une mise en scène comestible, d'une réalité des plus rudimentaires et prosaïques.

Dans sa série de 1995-1996, intitulée *La Grande Bouffe*, l'artiste française Rachel Laurent utilise à plusieurs reprises la mésalliance carnavalesque entre la noblesse de l'art et la nourriture. Tout comme dans l'œuvre de Peter Saul, consommation sexuelle, consommation alimentaire et consommation parodique de l'œuvre d'autrui font bon ménage. L'artiste juxtapose les représentations picturales de corps féminins empruntes de désir à des mets[817]. Dans la photographie au titre/slogan publicitaire évocateur *Delicious and Fun To Eat* [cat. 136], *L'origine du Monde* de Courbet est placée aux côtés d'une publicité pour un sandwich garni, créant une analogie formelle dont on perçoit aisément la teneur. À la surface d'une reproduction du *Bain Turc* d'Ingres, Rachel Laurent dispose des pâtes dont les formes courbes rappellent les arabesques dessinées par les corps des baigneuses. La photographie finale s'intitule avec humour *Alla Puttanesca* [cat. 137], en français *à la putain*, expression employée pour une cuisson de pâtes... Mais l'artiste n'oriente pas exclusivement ses parodies alimentaires vers une réflexion sur la représentation du corps féminin comme objet de désir, « à croquer ». Dans *Bacon and Eggs* [cat. 138], elle joue avec le nom de Francis Bacon : un *Autoportrait* (1969) du peintre britannique se voit rehaussé de deux œufs aux plats. Les chairs torturées sont donc ramenées avec humour au rang de lard grillé, en vue d'un petit déjeuner à l'anglaise.

Ce déploiement carnavalesque de nourriture, de goinfrerie désacralisante n'est pas sans entrer en écho avec l'acte parodique[818], lequel peut être perçu comme vorace et

816 Claire Bernadi, *op. cit.*, p. 76.

817 Ce type d'analogie entre corps féminin et nourriture est notamment commenté par Linda Nochlin, lorsqu'en 1972 elle parodie une photographie érotique du XIX^e^ siècle intitulée *Buy my apples* par son pendant masculin, *Buy my bananas*.

818 Le processus d'ingestion et de digestion est exploré très largement par Daniel Spoerri, dans sa pratique du Eat Art. En 1970, parallèlement à son « Restaurant Spoerri », l'artiste ouvre à Düsseldorf la « Eat Art Gallery ». Il y expose des œuvres de Eat Art réalisées avec le concours d'artistes célèbres. On compte notamment un gâteau Roy Lichtenstein, décoré d'une *brushstroke* jaune. Spoerri, avec la participation de l'artiste pop, produit donc une version consommable et digérable de

cannibale. Commentant le cannibalisme de Picasso à l'égard des maîtres qui l'ont précédé, Marie-Laure Bernadac cite une formule de l'artiste issue d'un poème de juillet 1937 : « Avez-vous jeune homme réfléchi et léché les digestions de vos pères.[819] » La représentation parodique d'aliments consommables, de déjections et autres excréments apparaît comme autant d'indices sur le travail d'ingestion puis de digestion, plus ou moins facile et de gré ou de force, de l'héritage artistique. Dans *Mona Lisa Throw's up Macaroni* [cat. 221] de 1995, Peter Saul donne à voir une Joconde déformée et atroce, les yeux exorbités, le front trempé de sueur, le nez dégoulinant de morve, le si fameux sourire laissant place à une bouche d'où jaillit du vomi. Difficile de ne pas y voir l'expression d'un écœurement, face à cette œuvre trop reproduite, trop utilisée, trop imposée en somme. Friand de ces manifestations scatologiques, l'artiste américain se représente lui-même sans complaisance – créature obscène aux cheveux visqueux, dents de travers, langue pendante, mains à quatre doigts au majeur hypertrophié et rougi –, en train de déféquer dans *Fountain*, urinoir anthropomorphique visiblement effrayé par l'agression dont il est la victime. Dans *Poopin on Duchamp* [cat. 222], Peter Saul moque la sacralisation du *ready-made*, exposé sur piédestal, dans un musée : « L'objet trouvé ne vaut pas une bonne merde »[820]. Il outrepasse au passage la simple recontextualisation du *ready-made* par son usage commun, en tant que réceptacle d'urine. Dans un humour grossier et scabreux, volontairement régressif – d'autant plus

---

la série des *Brushstrokes*. Le 23 avril 1983, dans le parc du Château de Montel de Jouy-en-Josas, il organise un repas dont le titre, *Le Déjeuner sous l'herbe*, confère à l'œuvre une connotation parodique, par sa référence au célèbre tableau de Manet. L'artiste invite alors vingt personne à un repas dans un cadre champêtre, autour d'un menu « sado-maso », composé de mamelle de vache, d'andouillettes, de tripes, de pieds et d'oreille de cochon [Daniel Spoerri, cité in Otto Hahn, *op. cit.*, 1990, p. 128]. L'artiste revisite ainsi le thème du pique-nique, traité en peinture par Manet, pour le transposer sur le mode d'une ingestion de chair et d'organes animaux. Les restes et traces du repas (assiettes, tréteaux, nappes, etc.) sont ensuite enterrés, dans une tranchée creusée pour l'occasion. Spoerri met en scène un double engloutissement : celui de viandes par ses convives, suivi de celui des restes sous la terre. Il crée ainsi volontairement, sur un mode ironique et poétique, un terrain propice aux fouilles archéologiques futures. Le thème de l'ingestion se joue ici dans une relation avec l'histoire de l'art, le but étant d'assimiler tout en faisant disparaître l'héritage culturel. Il s'agit aussi d'un geste réflexif sur son propre travail. Le but est en effet, selon Spoerri lui-même, d'« enterrer définitivement le tableau-piège », c'est-à-dire de mettre un terme à cette invention mise en pratique par l'artiste depuis les années 1960 [*Ibidem*]. Spoerri procède donc à l'engloutissement non seulement d'un monument de l'histoire de la peinture mais aussi de sa propre démarche, cet enterrement pouvant par la suite donner lieu à une régénérescence sur un mode dégradé, altéré et résiduel. L'acte du manger partage avec la parodie une volonté d'en finir avec l'œuvre source tout en lui donnant une nouvelle vie par la digestion. L'Eat Art a en effet à voir avec le cycle : « Vie et mort, décomposition et résurrection. Ce thème au titre grandiloquent d'"Eat Art" est si vaste qu'on peut encore lui adjoindre la dégénérescence, mais aussi l'acte créateur de ce qui renaît. » [Daniel Spoerri, discours à l'occasion du Banquet Henkel le 29 oct. 1970 à Düsseldorf-Hösel, reproduit in *Daniel Spoerri*, *op. cit.*, 1990, p. 37].

819 Pablo Picasso, cité par Marie-Laure Bernadac, *Picasso et les maîtres, op. cit.*, 2008, p. 49.

820 Inscription sur la toile : « Found Objet ain't worth a good shit »

que le verbe *poop* est le plus souvent employé par et pour les enfants – l'artiste illustre littéralement l'expression « *poop on* », marque du non respect le plus complet.

Dans une installation présentée en 1996-1997 au Deitch Projects de New York, *Cody Choi : The Thinker*[821] [cat. 51], Cody Choi met lui aussi en scène l'enjeu de l'héritage de l'art comme digestion. Sept penseurs d'après la célèbre sculpture de Rodin trônent sur des socles en contreplaqué, lesquels font penser à de simples caisses de transports. Ces figures sont réalisées à partir de papier toilette humidifié et modelé à l'aide de Pepto Bismol, matériau de prédilection de l'artiste. Ce médicament à la couleur rose prescrit en cas de dyspepsie devient dans les mains de Choi le symbole d'une indigestion culturelle. Quant au piédestal, défini par l'artiste comme une « structure d'oppression », il se transforme en une « boîte à merde »[822]. Un trou y est aménagé et l'artiste a lui-même mimé son usage en posant nu, assis dans la position du penseur, pour l'affiche de l'exposition [cat. 50]. Il moque ainsi la posture du penseur et, pour reprendre les termes de John C. Welchman, « l'intuition cosmique est réduite aux fonctions corporelles prosaïques.[823] » Cette parodie permet à Cody Choi d'exprimer une posture, celle d'un Coréen face à l'apprentissage et l'assimilation obligatoires des grands modèles artistiques occidentaux :

> « Depuis le XX^e^ siècle, l'Est et l'Ouest ont beaucoup échangé, et ne nourrissent plus de fantasmes l'un au sujet de l'autre. En d'autres termes, ils ont fini par se "connaître". Je n'ai moi-même plus d'incompréhension à propos de la pensée et de l'art occidentaux ; cependant, au terme de plus de dix ans d'expérience et d'étude, j'ai pris conscience que je ne pourrai pas en faire partie. J'en ai mangé beaucoup, mais je suis incapable de les digérer.[824] »

La parodie rend acte de cette difficile digestion, en livrant une version transformée de l'œuvre source, dans l'état dégradé où elle ressort et résiste après son incorporation par la parodiste. La dimension potentiellement scatologique de cette métaphore vient alors

821 *Cody Choi : The Thinker*, Deitch Projects, New York, 7 déc. 1996-4 janv. 1997.

822 Cody Choi cité par John C. Welchman, « Culture/Cuts, Post-Appropriation in the Work of Cody Choi », *Art after appropriation : essays on art in the 1990s*, Amsterdam, G & B Arts International, 2003, p. 249 : « oppression structure », « shit box ».

823 John C. Welchman, *op. cit.*, p. 253 : « cosmic intuition is reduced to prosaic bodily functions ». L'auteur note que la posture avait déjà été assimilée avec sarcasme à celle d'un homme constipé sur le « trône » à l'époque de sa réalisation, p. 254.

824 Propos de l'artiste au sujet de la série, cité en anglais sur le site web officiel de Cody Choi , http://www.codychoi.com : « Since the 20th Century, the East and the West have exchanged abundant information, and therefore do not have any more dirty fantasies about each other. In other words, they have come to "know" one another. I no longer have misunderstandings about Western art and thought ; however, as a result of more thant 10 years of experience and study, I have realized that I cannot become one of them. I have eaten a great deal, but am unable to digest it. »

alimenter l'humour le plus carnavalesque dans sa dimension ambivalente, entre rabaissement ultime et régénérescence[825].

Au-delà du rabaissement corporel, la destitution parodique passe aussi par le déploiement d'une violence, exprimée à l'encontre du corps de l'œuvre source et des corps représentés. Comme nous l'avons vu précédemment, les parodistes des avant-gardes historiques vont fréquemment se livrer à des jeux cruels ou à des mises à mort : le corps, principalement féminin, est morcelé, transpercé, criblé de balles ou encore décapité. Tout comme Niki de Saint Phalle qui tire sur une réplique de *La Vénus de Milo* en 1962 [cat. 243], l'artiste pop britannique Clive Barker se place dans la lignée de ce sadisme parodique : en 1971, il s'en prend à plusieurs reprises à la statue antique pour l'emprisonner par l'emploi de chaînes en acier [cat. 29] ou de cordages [cat. 28], ligotage qui rappelle la *Vénus restaurée* [fig. 45] de Man Ray. En 1965, à l'occasion de l'exposition *La Fête à la Joconde* à la galerie Mathias Fels[826], Peter Klasen brutalise quant à lui Mona Lisa. Dans *Visage 9* [cat. 128], l'acte de transformation, assimilé à une opération de chirurgie esthétique, est décrit de manière presque pédagogique et se déroule en trois étapes[827] indiquées par des tampons : « Avant – Pendant – Après ». « Avant » correspond au visage de *La Joconde* découpé à partir d'une reproduction qui en vient à incarner paradoxalement la notion d'original, avant intervention. Une autre reproduction de la toile, de plus grande taille et bien complète cette fois-ci, sert de support au développement de « Pendant », d'une grande violence : Klasen ajoute un véritable bandage qui recouvre la tête d'où s'échappe un morceau en volume de chair douloureuse, organe difficilement identifiable. Un rasoir sanguinolent est suspendu dans l'espace, près de la poitrine de Mona Lisa, et des gouttes de peinture rouge maculent le bandage et la reproduction – coulures qui ne sont pas sans rappeler les croix rouges marquées par Malevitch dans *Éclipse partielle* [fig. 32]. « Après »

825 Cette dimension est clairement exprimée par Jim Dine, au sujet des nombreuses variations autour de *La Vénus de Milo*, réalisées à partir de 1982-1983 : « Vous comprenez, c'est comme la digestion : je prends la Vénus, je la mange, je la digère, et elle ressort tout à fait autre. C'est une re-naissance, c'est une manière de lui donner une nouvelle vie. » Jim Dine, entretien avec Gilbert Perlein, 1994, cité par Marco Livingstone, « Jim Dine et le mariage de Vénus », in *D'après l'antique*, *op. cit.*, p. 469-470. Certaines des versions de Dine, toujours décapitées, sont parodiques, notamment lorsqu'elles mêlent la sculpture à des objets du quotidiens [cat. 66] – rappelant ainsi l'évolution de la pratique de l'art en trois dimension ainsi que les créations passées de Dine lui-même – et ironisent sur la fonction du socle [cat. 67].

826 Au sujet de cette exposition, cf. *supra* chap. 3, 3.2.

827 Ces trois étapes rappellent la temporalité de l'action et la métamorphose des éléments sur la toile recherchée par les artistes de la Figuration narrative.

l'opération, l'artiste nous donne à voir un visage fragmenté, tout droit sorti d'une imagerie de papier glacé. Ce visage dont la découpe semble souligner le sourire – provient-il du regard, du nez, de la bouche ? –, clin d'œil ironique à l'énigme célèbre de Mona Lisa, provoque donc un remplacement « esthétique », qui procède par actualisation. À l'encontre de toute aspiration artistique à l'intemporalité de la beauté, la femme correspond au canon d'une époque, véhiculé par la publicité et repris par Klasen comme leitmotiv dans son travail depuis les années 1960 et jusqu'à ses créations les plus récentes. En haut à droite de sa composition, l'artiste colle une lame de rasoir, arme du crime froide et métallique désignée comme outil de l'artiste, remplacement symbolique et sadique du traditionnel pinceau. Sous couvert d'une recherche de beauté actualisée, l'acte opératoire du parodiste est placé sous le signe de la violence et de la cruauté, du plaisir de l'incision et de la mutilation de l'histoire de l'art et de ses figures.

Michel Journiac joue, lui aussi, avec une icône de l'art malmenée par les avant-gardes historiques, *La Vénus de Milo.* En 1972, pour l'exposition *La Vénus de Milo ou les Dangers de la célébrité* présentée au palais des Beaux-arts de Bruxelles puis au musée des Arts décoratifs de Paris[828], l'artiste livre le chef-d'œuvre à une « autopsie »[829] [cat. 124]. Ce n'est pas son propre corps que l'artiste met en scène, mais celui de Vénus, morte et découpée en morceaux. Sur une table en bois repose le buste de la déesse, mutilée de ses bras et de ses jambes, étêtée. Un drap blanc peint étendu sur la table vient partiellement recouvrir le corps, allusion aux drapés sculptés antiques devenu linceul. Conformément à l'esthétique et à la symbolique développée par Journiac, entre rituel sacré et sacrilège, les références à l'Eglise catholique sont ici manifestes : la table semble se transformer en un autel[830], support pour le dépôt d'offrandes ou de sacrifices. Telle que l'a qualifiée Marcel Paquet, l'union entre l'art et le religieux dans l'œuvre de Journiac se fait « parodique »[831]. Les restes corporels de *La Vénus de Milo*, canon sacralisé de l'art, sont exposés telles des reliques – traces exposables d'un rituel de dissection et d'inspection artistique. Deux tabourets sont disposés devant la table, l'un présentant un crâne et l'autre une main squelettique. Alors que le torse garde de sa

828 *La Vénus de Milo ou les dangers de la célébrité*, [exposition, Palais des Beaux-arts, Bruxelles, 1972 ; Musée des Arts décoratifs, Paris, 19 janv.-26 févr. 1973], Paris, Union Centrale des Arts décoratifs, 1973.

829 Nous reviendrons sur le choix du terme autopsie, qui donne son titre à l' œuvre : *Autopsie de la Vénus de Milo,* cf. *infra* chap. 8, 8.1.

830 Le motif de l'autel, bien souvent combiné à celui du linceul, est récurrent dans l'œuvre de Journiac, par exemple dans ses *Autels* du *Parcours-Piège du Sang* (1968) et ses *Autels portatif* de1969.

831 Marcel Paquet, *Michel Journiac, L'ossuaire de l'esprit*, Paris, Ed. de la Différence, 1977, p. 23.

volupté, ces motif de vanités sont des signes de la mort, de ce qui persiste après la disparition de la chair.

Par leur répétition, ces attentats, tortures et morcellements plus ou moins cruels s'imposent comme tradition parodique. Dans *Centaure Mourant 2.0* [cat. 230] d'Alain Séchas, la destruction et la mort prennent une dimension plus ludique. Invité par le musée Bourdelle de Paris à créer une œuvre de son choix pour l'exposition *Alain Séchas, « Rêve brisé »*[832], l'artiste fait exécuter un tirage en polyester du *Centaure mourant* (1911-1914) de Bourdelle à partir d'un moule produit dans les années 1980 pour la réalisation d'épreuves en bronze. Un mécanisme est installé à l'intérieur de ce tirage préalablement morcelé en plusieurs coques. Lorsqu'il est activé, la sculpture accomplit un mouvement lent d'affaissement et de déconstruction jusqu'à gésir au sol, brisée[833]. En ayant recours à la robotique, Séchas « porte à son accomplissement le mouvement, esquissé par [Bourdelle] »[834], comme le note Juliette Laffon. Il n'en met pas moins à mal l'autorité de l'œuvre du maître, et avec elle toute la fonction à ériger traditionnellement prêtée à la sculpture sur socle. Mais après avoir touché le stade ultime de son écroulement, le centaure se relève progressivement pour regagner sa place et son unité originelle. Le processus poétique mis en œuvre par Séchas est celui de la destruction et de la renaissance, couple dont nous avons vu qu'il était inhérent aux pratiques carnavalesques et parodiques. Cette faculté à se redresser et à se régénérer n'est pas offerte par Jonathan Monk à ses parodies d'après Jeff Koons, présentées en 2009 lors de l'exposition *The Inflated Deflated*[835] à la galerie Casey Kaplan de New York. Adepte de l'appropriation plus ou moins respectueuse des grandes figures de l'art américain – parmi lesquelles Jackson Pollock, Andy Warhol ou Sol LeWitt – l'artiste s'attaque ici à *Rabbit* (1986), œuvre qui évoque les jouets gonflables en forme de lapin. Alors que Koons déjouait le potentiel dégonflement de l'objet par l'usage de l'acier inoxydable, Monk le met justement en scène dans ses sept *Deflated Sculptures* [cat. 160-162], figures dont la progression aboutit à un aplatissement complet. L'effet gonflé de la sculpture – et sans doute son pouvoir de séduction sur le marché de l'art – tombe à plat. Cette déchéance et cette propension à choir relèvent de la destitution physique et symbolique, ici renforcée(s) ironiquement par la présence d'un noble

832 Alain Séchas, *Rêve brisé*, [exposition Musée Bourdelle, Paris, 11 avr.-24 août 2008], Paris, Paris Musées, 2008.
833 Le fonctionnement de l'œuvre est décrit par Juliette Laffon in « Avant-propos », in *Alain Séchas, Rêve brisé*, *op. cit.*, note 1, p. 8.
834 Juliette Laffon, *ibid.*, p. 7.
835 *Jonathan Monk, The Inflated Deflated*, galerie Casey Kaplan, New York, 7 mai-7 juin 2009.

piédestal en marbre, traditionnellement destiné à donner de la hauteur.

Ces divers exemples montrent combien une équivalence s'établit entre les corps figurés et l'œuvre elle-même en tant que corps matériel, peinture sur toile ou sculpture. Dans ses propos, l'artiste et poète tchèque Jirí Kolár établit un parallèle entre ces deux corps, soumis à la même violence :

> « Poème, tableau, partition, sculpture, collage, ont dû vivre, supporter et expérimenter tout ce que l'homme a toujours supporté et supporte, ce qu'il a toujours vécu et vit encore : la flagellation, les raclées, l'écorchement de la peau, l'arrachement des membres, la coupure, la brûlure, le piétinement, la perforation et les maculations avec toutes sortes de saleté, en commençant par les crachats et en terminant par les excréments.[836] »

Cette déclaration de 1968 renvoie aux traitements auxquels l'artiste livre sans cesse les œuvres des maîtres anciens reproduites. Parmi les multiples techniques de transformations employées dans son œuvre plastique, on compte le *rollage*, le *chiasmage* ou le *froissage*. Dans les *froissages*, la peau des modèles humains représentés et, avec elle, la peau de la peinture – devenue entre temps image imprimée vulnérable et fragile – se recroqueville, se rétracte et se cache, ne laissant plus le spectateur la saisir dans son ensemble [cat. 129, 130]. L'artiste réalise un geste violent, celui d'un rejet qui destine à la corbeille des œuvres pourtant consacrées comme chefs-d'œuvre muséaux. Mais en faisant de ses *froissages* non seulement une action performative mais surtout des œuvres visuelles à part entière, Kolár désire mettre en avant la richesse formelle d'une telle métamorphose. « En même temps qu'une violation presque cruelle de la forme, nous découvrons du raffinement poétique et de la rêverie subtile », écrit Jirí Machalicky[837]. Comme le souligne Marie Klimesova, il y a, en plus de la violence et de la poésie, de l'humour dans cette démarche et dans l'image déformée qui en résulte : « [Les froissages] ajoutent […], par la déformation grotesque de la reproduction choisie, un commentaire ironique au sujet d'origine.[838] »

La destitution parodique à double tranchant – du sujet humain figuré et de l'œuvre comme entité matérielle – s'exprime aussi très lisiblement dans *Vacherin Cassis* [cat. 139] de Rachel Laurent : dans un geste carnavalesque à la manière d'un entartage,

836 Jirí Kolár, in Vladimír Burda, « Entretien avec Jirí Kolár sur la poésie évidente », 1968, cité par Josef Hlavácek, « Confession plastique d'un poète », in *L'oeil éphémère*, [exposition musée des Beaux-arts, Dijon, 28 juin-30 sept. 2002], Paris, Réunion des musées nationaux ; Dijon, musée des Beaux-arts, 2002, p. 25.

837 Jirí Machalicky, « World Circle », in *Jirí Kolár : 1914-2002*, Helsinki, Amos Andersonin Taidemuseo, 2003, p. 147 : « Alongside the almost cruel violation of form, we discover poetic refinement and subtle dreaminess ».

838 Marie Klimesova, « L'étonnante liberté de Jirí Kolar », in *L'oeil éphémère*, *op. cit.*, p. 32.

l'artiste jette de la nourriture à la surface d'une reproduction de *L'infante Marguerite* (1648) de Vélasquez, et du même coup à la face d'un membre de la famille royale espagnole. À l'instar de Laurent, les parodistes se tiennent fréquemment pour vandales, ou du moins en adoptent les traits[839]. Comme nous l'avons vu au sujet des « modifications » et « défigurations » d'Asger Jorn[840], vandalisme et parodie diffèrent clairement par le support de l'action, sur original authentique et irremplaçable ou au contraire sur un exemplaire de substitution. Le parodiste s'attaque le plus souvent à des œuvres protégées, reconnues en tant que chefs-d'oeuvre du patrimoine artistique, et dont la détérioration est considérée comme un acte irréparable qui quitte le domaine de l'art humoristique pour celui du crime bien réel. Alors que la parodie est parfois perçue comme un jeu élitiste, de connaisseurs, le vandalisme se tient *a priori* en dehors de l'art et s'élève contre lui : « Le vandale est celui qui hait en barbare les sciences et les civilisations, et qui détruit les monuments des arts.[841] »

L'acte vandale est néanmoins mimé par les parodistes, afin de s'accaparer sa force de destitution et d'iconoclasme, selon la pratique inaugurée par les avant-gardistes du début du XX^e^ siècle. Dans la tradition du *ready-made* « aidé » ou « rectifié » de Duchamp, les copies peintes achetées ou les reproductions mécaniques se font les réceptacles de l'intervention parodique, parfois agressive et assimilée à une souillure. L'art d'Antonio Saura – pétri de références aux maîtres qu'il admire, en premier lieu Goya et Picasso[842] – s'exerce fréquemment à partir des années 1970 à la surface d'images imprimées, issues de l'histoire de l'art[843], notamment pour les *Superpositions* [cat. 224] ou certains *Portraits* [cat. 225]. Dans un entretien imaginaire avec lui-même, publié à l'occasion d'une exposition des *Superpositions* à la galerie Stadler à Paris en 1974, l'artiste justifie le choix de « vieilles reproductions Skira » comme support, « pour satisfaire au besoin de faire violence à la beauté établie au moyen de la plume iconoclaste »[844]. Fidèle aux tons sombres qui sont pour partie devenus sa marque de

839 Le jeune artiste américain Chad Wys fait de cette action « sur reproduction » sa pratique de prédilection – coulure, scotch, peinture appliquée à la bombe... il déploie diverses modalités du vandalisme. Dans *Brutalized Gainsborough 3* de 2009, les deux filles du peintre (d'après une toile de 1756) voient leurs peaux recouvertes d'une peinture blanche qui semble les transformer en spectres et rappelle ainsi l'époque reculée à laquelle elles appartiennent. Pour couronner le tout, l'artiste projette des gouttes de peinture blanche sur l'ensemble.

840 Cf. *supra* chap. 1, 1.3.

841 Définition issue du Littré.

842 En témoigne les nombreux *Portraits imaginaires de Goya* (d'après *Le Chien* 1819-1823 de Goya) réalisés sur plus de 20 ans, et ceux de *Dora Maar*, d'après Picasso.

843 L'artiste peint aussi sur des images de femmes tirées de la publicité ou de photographies de mode.

844 Antonio Saura, *Antonio Saura, Superpositions*, [trad. de l'espagnol par Robert Marrast] [exposition, galerie Stadler, Paris, 25 sept-31 oct. 1974], Paris, galerie Stadler, 1974, n. p.

fabrique, il recouvre ces reproductions, les macule de gouttes de peinture et y griffonne des silhouettes à la fois grotesques et terribles. L'intervention s'avère parfois massive, jusqu'à rendre l'œuvre source difficilement identifiable bien que persiste toujours sa présence, *au-dessous*. Ces œuvres oscillent entre la verve de l'iconoclaste et le barbouillage d'enfant, entre le duel et l'hommage, entre la « violation plastique »[845] et la révélation formelle. D'un unique trait noir rapidement exécuté, Saura dessine un corps nu contorsionné et grotesque – les seins et le ventre sont de face, mais les deux fesses s'invitent sur le côté, de profil – sur la *Maya vêtue* (1800-1803), par allusion à son pendant dénudé auquel renvoie immanquablement cette version habillée pour quiconque connaît les deux œuvres de Goya. Le visage du modèle disparaît presque entièrement sous une couche de peinture blanche et noire appliquée nerveusement. La virulence de l'altération est tempérée par la formule poétique choisie pour titre, *Miroir du souvenir* [cat. 224], laissant entendre que l'œuvre originale est ici modifiée par la vision personnelle qu'en conserve Saura. Le procédé de superposition permet l'explosion d'une violence qui se fait rencontre et métamorphose.

Comme nous l'avons vu au sujet de *L'Avangarde se rend pas* [cat. 14] d'Asger Jorn – œuvre faisant à la fois figure de détournement vandale et de parodie d'*L.H.O.O.Q.* et de *La Joconde* –, la distinction entre parodie et vandalisme effectif selon la qualité du support n'est pas toujours efficiente. Si les œuvres d'anonymes achetées par Hans Peter Feldmann sont bien vandalisées par l'artiste, l'intervention peut relever de la transformation parodique lorsqu'elles sont utilisées pour leur ressemblance plus ou moins conforme à des grands tableaux respectés et reconnus, qu'il s'agisse d'une véritable copie peinte, sorte de reproduction manuelle – comme c'est le cas pour *Untiled* [cat. 98] et la *Jeune fille à la perle* – ou d'une œuvre choisie sans nulle doute pour son évocation possible d'une toile célèbre – comme pour *Untitled* [cat. 99], qui n'est pas une copie au sens propre, mais renvoie clairement aux femmes de Titien, et plus particulièrement à *Flora* (1515).

Le travail des frères britanniques Jake et Dinos Chapman s'applique à brouiller ces distinctions et joue d'une profonde ambiguïté[846]. Depuis 2003, le goût de ces artistes pour la provocation et le scandale se manifeste par l'achat régulier d'objets rares,

845 Antonio Saura, *Mémoire du temps : carnet de notes*, [trad. de l'espagnol par Gérard de Cortanze], Paris, Ed. de la Différence, 1994, p. 120.

846 Nous reprenons ici pour partie le travail réalisé pour « Parodie et Vandalisme chez les frères Chapman », Revue *Transversales* du centre Georges Chevrier, n° 1, mis en ligne le 12 mars 2014 : http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/transversales/Vandales_vandalismes/J_Bertron.html

estimés comme des œuvres de l'histoire de l'art ou comme des documents historiques, utilisés par eux comme matériaux pour de nouvelles créations[847]. L'œuvre gravé de Francisco de Goya recueille leur attention de manière récurrente, et ce depuis les années 1990. Jusqu'en 2004, l'attrait pour l'artiste espagnol se porte exclusivement sur *Les Désastres de la guerre*[848]. Réalisée entre 1810 et 1820, cette série décrit les aspects les plus sordides de la guerre. Les gravures, éditées pour la première fois de manière posthume en 1863, sont liées au contexte de l'occupation française de l'Espagne par Napoléon 1er, de 1808 à 1814. En 2001, les Chapman achètent un des rares exemplaires complets de la série, exécuté en 1937 par la Fondation Goya d'après les plaques originales. À la valeur artistique s'adjoint une forte implication historique, puisque cet exemplaire a été réalisé pendant la Guerre civile espagnole, dans le but de dénoncer les atrocités des combats. Après cet achat, la série est conservée en l'état durant deux années, dans l'atelier des artistes. En 2003, les Chapman décident d'intervenir à la surface des gravures en peignant directement par-dessus, en couleur. Cette intrusion consiste en la modification des têtes de certains protagonistes, bourreaux ou victimes, qui sont recouvertes dans des tons clairs et violacés. Le reste des gravures est laissé intacte. Les visages clownesques, animaux ou fantastiques, sont à la fois grotesques et effrayants. Tels des masques occultants, ils s'interposent entre notre regard et l'œuvre originale. Parfois rieurs, ils provoquent la déshumanisation des scènes représentées par Goya. Selon leurs dires, les artistes souhaitent ainsi s'opposer à la lecture humaniste de l'œuvre de l'artiste espagnol, et démontrer que derrière toute représentation de la violence se loge un certain plaisir à décrire et à regarder la souffrance, la torture et la misère[849]. Les frères Chapman titrent cette série *Insult to injury* [cat. 45, 46], faisant allusion à l'expression « to add insult to injury », traduisible par « pour couronner le tout ». Ils présentent ainsi leur travail comme un surplus de provocation par rapport aux gravures de Goya, elles-mêmes choquantes. Dans ce titre se lit aussi, en filigrane, une réflexion sur leur démarche : les artistes en *remettent un couche* et dépassent leurs

847 Outre l'œuvre de Goya, les artistes sont aussi intervenus sur des fac-similés de gravures de Hogarth (série *William Hogarth's Rake's Progress'*, 2007), sur des œuvres de peintres inconnus (série *One Day You Will No Longer Be Loved*, 2008), sur des aquarelles d'Hitler (série *If Hitler Had Been a Hippy How Happy Would We Be*, 2008) ou encore sur une peinture de l'école de Pieter Brueghel le jeune (*Oi Pieter, I k-k-kan see your house from here !*, 2010).

848 Après avoir retranscrit en 1994 l'une des gravures en trois dimensions, *Great Deeds Against the Dead*, les artistes réalisent en 1999 une série de gravures – elle aussi intitulée *Les Désastres de la guerre* – qui répondent une à une aux planches de Goya. Leur relation à l'œuvre du peintre/graveur espagnol se joue alors sur le mode du dialogue et ne touche pas encore au vandalisme.

849 Cf. Christopher Turner, « Great Deeds Against Dead Artits : How the Chapman Brothers Nearly Changed their Name to Goya », in *Jake and Dinos Chapman : Bad art for bad people,* [exposition, Tate Liverpool, 15 déc. 2006-4 mars 2007], Liverpool, Tate Publishing, 2006.

œuvres antérieures dans la recherche de l'inacceptable[850].

L'entreprise des frères Chapman se pare d'un arsenal de légitimation conséquent, qui s'applique à réfuter la thèse du vandalisme. Arsenal paradoxal, puisque le plaisir et le succès suscités par les reprises de Goya semblent avoir partie liée avec un risque de débordement – de l'acte artistique à l'acte vandale. Comme le souligne Nathalie Heinich dans son étude consacrée à l'acte de Pinoncelli[851] en 1993 sur *Fontaine* (1917), de Duchamp :

> « De même que Duchamp a démontré en actes que le sens d'une œuvre n'est pas inhérent à un essence transcendante mais dépend autant du contexte et de l'auteur que de la nature de l'objet, de même les aventures de son urinoir montrent que le sens de l'agression contre l'œuvre dépend autant du contexte et de l'identité de son auteur que de la nature de l'acte.[852] »

À l'accusation de vandalisme, les artistes répondent par l'autorité de leurs illustres prédécesseurs. La référence à Robert Rauschenberg et à son œuvre fondatrice *Erased de Kooning Drawing* (1953) – exemple canonique de vandalisme artistique – est de mise[853]. Ce faisant, l'impasse est faite sur une différence de taille entre les deux démarches : contrairement à Goya, De Kooning, bien vivant à l'époque, donna son accord à Rauschenberg. De plus, les frères Chapman n'hésitent pas à employer le terme de « rectification » pour qualifier leur travail, convoquant ainsi l'héritage de Marcel Duchamp. Hérédité reprise à leur suite par les commentateurs des œuvres, comme Régis Contentin, par exemple, à propos de *Insult to injury* : « Dans la tradition du *ready-made* rectifié, Jake & Dinos Chapman entreprennent en 2004 l'achat d'une série

850 En 2005, le duo d'artistes réitère l'expérience, et achète une autre série complète de Goya, *Les Caprices*. La série s'intitule *Like a dog returns to its vomit*, en référence à l'un des proverbes de la Bible : « Comme un chien retourne à ce qu'il a vomi, Ainsi est un insensé qui retourne à sa folie. » (*Livre des proverbes*, *II. Le Grand recueil Salomonien*, 26-11). En plus de sa dimension volontairement blasphématoire, un tel titre peut là encore être lu comme une réflexion des artistes sur la répétition de leur attentat contre les gravures de Goya, dont ils se nourrissent allègrement. En 2011, ils peignent à l'encre noire sur un nouveau lot de gravures de la série *Les Désastres de la guerre*, l'ajout s'apparentant par endroit à un simple recouvrement. Les artistes avancent encore d'un pas vers le travail de sape, de destruction et de négation de l'œuvre source, tout en y ajoutant une référence cultivée à la peinture noire de Goya.

851 La sociologue y retrace l'histoire de l'acte – en août 1994, Pierre Pinoncely allias Pinoncelli se rend à l'exposition *L'Ivresse du réel* au Carré d'art de Nîmes, urine dans *Fountain* avant de s'y attaquer à coups de marteau – et y analyse sa réception.

852 Nathalie Heinich, « C'est la faute à Duchamp ! D'urinoir en pissotière, 1917-1993 », (1994), republié in *L'art en conflits, L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris, Ed. de la Découverte, 2002, p. 82.

853 Voir notamment Christopher Turner, « Great Deeds Against Dead Artits : How the Chapman Brothers Nearly Changed their Name to Goya », in *Jake and Dinos Chapman : Bad art for bad people,* [exposition, Tate Liverpool, 15 déc. 2006-4 mars 2007], Liverpool, Tate Publishing, 2006, p. 52.

originale d'estampes les *Désastres de la guerre*.[854]» L'installation d'une filiation semble ainsi occulter la prise en compte d'un écart, entre l'achat d'un « chromo […] bon marché »[855] et celui d'une « série originale d'estampes ». Les artistes jouent avec le statut complexe des gravures, entre original et reproduction : alors que les estampes de Goya sont reproductibles, l'intervention peinte les transforme en objets uniques et originaux – à la différence de Duchamp pour qui, comme nous l'avons vu, le geste de *L.H.O.O.Q.* peut être dupliqué. Néanmoins, pour *Insult to injury*, ils choisissent précisément d'intervenir sur un exemplaire « authentique ».

Dans leur défense contre l'accusation de vandalisme, ils éludent cet aspect, pourtant essentiel, afin d'assimiler les estampes à de simples reproductions, comme le montre cette déclaration de Jake Chapman : « Nous pourrions très facilement tout faire pour être le plus vulgaire possible en faisant main basse sur de rares et sacro-saints objets (comme des tableaux), mais nous savons parfaitement que ces estampes sont des objets fabriqués en série.[856] » Si l'on en croit une telle assertion, le geste des Chapman, dans sa dimension humoristique et grossière tant que dans sa mise en place d'une continuité assortie d'une démarcation, semble parfaitement s'inscrire dans une pratique parodique. Ces séries peuvent dès lors être considérées comme une forme d'expression de l'influence, telle qu'elle se manifeste dans les nombreuses modalités de la citation et de la référence artistiques. Selon cette perspective, le fait d'intégrer ces gravures à leur production est le signe d'une honnêteté, d'un emprunt non camouflé mais affirmé, d'une dette assumée aux maîtres du passé, comme le laisse entendre cet autre propos de Jake Chapman : « Il est impossible de mener une démarche artistique sans hériter de milliards d'entités différentes. Ce qui nous différencie des autres artistes, c'est que nous n'hésitons pas à le reconnaître.[857] » Cela a de quoi faire sourire, si l'on pense notamment à la proximité visuelle entre les gravures de *Like a dog returns to its vomit* [cat. 47, 48], série de 2005 réalisée à la surface d'un exemplaire des 80 gravures des *Caprices* (1799), et celles repeintes par Salvador Dalí en 1977 [fig. 22]. Dalí y métamorphose des reproductions des gravures originales des *Caprices*, pour y ajouter des figures et détails inquiétants et oniriques, peints en couleurs. Malgré le lien indéniable entre le travail du

854 Régis Contentin, « Actualités des *Caprices* », in *Goya, "Les Caprices" & Chapman, Morimura, Pondick, Schütte, op. cit.*, p. 36. Nous précisons qu'il y a erreur sur la date puisque, comme nous l'avons indiqué, l'achat de la série date de 2001 et la réalisation de la transformation de 2003.

855 Marcel Duchamp, « À propos de moi-même », *op. cit.*, p. 212.

856 Jake Chapman, cité par Louise Jury in « The Chapman brothers return with an echo of past images », *The Independant,* 19 oct. 2005. Propos cité et traduit in Régis Contentin, *op. cit.*, p. 36.

857 Jake Chapman, cité par Xan Brooks in « Gone to the dogs, Chapman target Goya again », *The Guardian*, 19 oct. 2005. Propos cité et traduit in Régis Contentin, *op. cit.*, p. 37.

surréaliste et celui des artistes britanniques, ces derniers ne mentionnent pas cette ascendance dans leurs déclarations – du moins à notre connaissance – et elle n'apparaît pas non plus dans les études parues au sujet de leur rapport à Goya – pas même dans le catalogue consacré aux *Caprices*[858].

Dans le catalogue *Salvador Dalí, hommage à Goya*[859], le travail autour des *Caprices* est décrit par Luis Romero comme une « collaboration »[860], terme sur lequel l'auteur insiste à plusieurs reprises, et qu'il s'applique à justifier. Il peut paraître inapproprié de parler de collaboration lorsque l'un des deux artistes est mort et qu'il subit l'intervention plus qu'il n'y participe. Mais cette désignation vient appuyer l'intérêt et le respect de l'œuvre antérieure, qui est perpétuée plus qu'elle n'est altérée ou agressée. Il semble peu probable que les frères Chapman ignorent l'existence de la série de Dalí : ceux-ci élisent à leur tour et à dessein le terme *collaboration*, repris par la suite dans la grande majorité des écrits sur leurs œuvres[861]. Les artistes ayant l'habitude de travailler à quatre mains, collectivement, l'ajout de celles de Goya semblent aller de soit. Dinos Chapman commente, avec ironie : « Il est agréable de collaborer avec des morts car ils n'ont pas le choix.[862] » En « collaborant » avec Goya, les frères Chapman souhaitent montrer l'actualité et l'intemporalité du message délivré par les gravures, qu'ils entendent prolonger. Simon Baker souligne la manière dont le terme contribue aussi à « éviter proprement le discours fatigué sur le vandalisme, l'iconoclasme et la destruction de l'art »[863].

L'appareil critique et promotionnel dont s'entourent les frères Chapman s'attache ainsi à justifier à quel point leur travail entre dans les critères des genres admis de la création artistique. Un double jeu s'instaure entre la volonté de reconnaissance institutionnelle, qui passe par une respectabilité affichée, et l'intention de provocation,

858 *Goya, "Les Caprices" & Chapman, Morimura, Pondick, Schütte, op. cit.*

859 *Salvador Dalí, hommage à Goya*, [exposition, Musée Goya, Castres, 9 juil.-31 août 1977], Castres, Musée Goya, 1977.

860 Luis Romero, « Préface », [trad. de l'espagnol par Joëlle Guyot et Robert Marrast], in *Salvador Dalí, hommage à Goya*, *op. cit.*, p. 47.

861 Entre autres chez Régis Contentin, *Goya : les Caprices & Chapman, Morimura, Pondick, Schütte, op. cit.*, p. 37 et Jonathan Harris, « Introduction, The future remains excluded : beyond the pleasure principle, "slow-motion fascism" and the Chapman Brothers (and Sisters) », in *Inside the death drive : excess and apocalypse in the world of the Chapman brothers*, Liverpool, Tate Liverpool, 2010.

862 Dinos Chapman, « Interview par Tim Marlow », in *Flogging a dead horse : the life and works of Jake and Dinos Chapman*, New York, Rizzoli, 2011, p. 196 : « It's nice collaborating with dead people because they have no choice. »

863 Simon Baker, « The Cruel Practice of Art » in *Jake & Dinos Chapman : Like a dog returns to its vomit*, London, Jay Jopling/White Cube, 2005 : « It neatly avoids the tired discourse on vandalism, iconoclasm and the destruction of art. »

qui passe par l'achat puis l'altération en 2003 d'une série de gravures toute particulière et rare, choisie pour ses implications symboliques et historiques fortes. Les artistes profitent de leur double voix pour entretenir une telle ambiguïté. Interrogés par Tim Marlow sur leur appréhension ou non à passer à l'acte sur les gravures des *Désastres de la guerre* – après que la série est restée deux ans intacte dans l'atelier – les artistes répondent ainsi : « DC : - Non, car aucun de nous n'a le moindre respect pour l'objet. JC : - Oups, je viens de dire le contraire.[864]»

La question du vandalisme dans les séries de Goya transformées par les frères Chapman doit aussi être soulevée d'un point de vue économique. Le vandalisme se définit essentiellement par la destruction qu'il opère et la perte qu'il entraîne, et non par un quelconque gain. Or si le prix de la série de gravures des *Désastres de la guerre* achetée en 2001 est important, puisqu'il s'élève à 25 000 £, il est très largement dépassé par le prix des gravures après interventions. Les gravures transformées par les Chapman valent 13 500 £ chacune. La transformation est donc rentable[865] : la surenchère plastique – à savoir l'ajout de matière et d'éléments à la surface – s'accompagne d'une surenchère financière. De quoi offrir un argument supplémentaire à la prévention contre l'accusation de vandalisme : « Comment pourriez-vous appeler cela du vandalisme quand le résultat final vaut plus que l'original ?[866]»

Un dessin réalisé par Alain Séchas en 2007, intitulé *Briseur d'urinoir* [cat. 228], livre un commentaire satirique sur la manière dont le geste de vandalisme fait recette : marteau en main, un chat travaille à la chaîne pour saccager un à un des urinoirs signés R.Mutt, activité désignée avec humour comme « petit métier ». Le terme métier est employé à dessein, et désigne un passage du métier en tant que savoir-faire au métier en tant que travail rémunéré, ici dans une condition précaire. Il ironise ainsi sur la production en série et standardisée de l'œuvre d'art depuis le *ready-made*, mais aussi sur le geste du vandale qui perd tout caractère subversif, voire même se transforme en soumission et aliénation, dès lors qu'il est récupéré économiquement. Si Séchas se base ici sur l'exemple du vandalisme de *Fountain*, nourrit par le fameux cas de Pinoncelli[867], cette œuvre fournit un moyen de prendre ses distances de façon plus générale avec le

864 Dinos et Jake Chapman, « Interview par Tim Marlow », *Flogging a dead horse, op. cit.*, p. 194. « DC : - No, because neither of us has any respect for the object. JC : - Oops. I just said the complete opposite of that. »

865 La série compte 82 gravures.

866 Christopher Turner, *Jake and Dinos Chapman : Bad art for bad people, op. cit.*, p. 52. « How could you call it vandalism when the end result was worth more than the original ? »

867 Cf. Bernard Edelman, Nathalie Heinich, *L'art en conflits*, *op. cit.*

phénomène de vandalisme artistique et son rapport au marché, illustré par l'œuvre des Chapman[868].

Les gravures modifiées par les frères Chapman sont officiellement désignées comme des « gravures retravaillées et améliorées »[869]. Par la mention d'un travail et d'une qualité supplémentaire, une telle formulation soigneusement choisie justifie du même coup l'intérêt artistique de l'œuvre et sa valeur monétaire ajoutée. Le double discours entretenu par les artistes vient nourrir une forme de perversité dans le rapport aux objets/œuvres élus comme support d'une nouvelle création. Entre production artistique référentielle et destruction, le travail des Chapman a le mérite de démontrer combien le motif de l'intention déclarée et de la mise en perspective artistique influe sur les considérations attachées au vandalisme. Les artistes prêtent à leur parodie la valeur ajoutée de provocation et d'iconoclasme du vandalisme, tout en minimisant dans leur discours la part de parodie au profit de l'hommage et de la collaboration, afin d'écarter paradoxalement toute suspicion d'irrespect et faire ainsi entrer leur travail dans l'ordre des pratiques légitimes et admissibles.

868 Cette réflexion est d'ailleurs présente à maintes reprises dans leur travail. À la Fiac de 2008, un lot est présenté par la White Cube, et se vend pour la somme de 812 000 euros. Il s'agit d'une série des Chapman, intitulée *Si Hitler avait été hippie, comme nous serions heureux.* Cette fois-ci, les artistes n'interviennent pas à la surface d'œuvres estimées pour leur valeur artistique, mais sur des documents liés à l'histoire. Il s'agit d'aquarelles peintes par Adolph Hitler en 1916-1918. Ce travail quitte le domaine de la parodie pour celui du vandalisme pur et simple. Mais outre la recherche du blasphème et du choc par le ridicule – puisque les ajouts consistent en des éléments naïfs et multicolores – la provocation réside aussi en la valeur que prennent les aquarelles d'Hitler sur le marché de l'art contemporain.

869 « Reworked and improved etchings. »

# Chapitre 6.
# Le satirique

Le comique à l'œuvre dans la parodie ainsi que son potentiel pouvoir de subversion peuvent apparaître comme propres au strict champ artistique. En s'adressant à un public de connaisseurs au moyen d'un art de citations, son domaine d'action ne dépasserait pas celui d'un *art sur l'art*. C'est cette dimension que convoque Linda Hutcheon[870] pour différencier la parodie et la satire, modes qui font tous deux usage de l'ironie et sont régulièrement confondus et amalgamés. Alors que l'œuvre satirique vise la dénonciation de normes sociales ou morales – s'accompagnant souvent d'une volonté de réforme ou de correction –, l'action de la parodie resterait « intramurale ». Hutcheon avance que la parodie « ne peut avoir pour cible qu'un texte ou des conventions littéraires »[871]. L'auteure justifie cette répartition entre cible *extramurale* de la satire et cible *intramurale* de la parodie par un examen étymologique. L'action parodique s'appliquerait au « chant », *ôdé* en grec, un domaine exclusivement esthétique. Daniel Sangsue propose quant à lui deux combinaisons possibles entre parodie et satire : la *satire parodique* consiste en la transformation d'une œuvre pour la railler et la *parodie satirique*, en la transformation parodique d'une œuvre dans le but de faire la satire d'un objet extérieur à elle[872]. Précisons que si cette distinction nous paraît essentielle, certaines œuvres peuvent user des deux modalités, et ainsi à nouveau brouiller ces délimitations terminologiques – comme nous le verrons notamment chez Arroyo. La notion de *parodie satirique* laisse entendre que la parodie ne se contenterait pas de « déranger un paysage » exclusivement artistique, mais aurait aussi pour fonction de « contester une vision du monde »[873].

L'usage récurrent de la parodie dans le dessin de presse[874] pour dénoncer et moquer tel ou tel événement semble témoigner de l'efficacité d'une monopolisation des

870 Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie, une approche pragmatique de l'ironie », *op. cit.*, p. 140-155.
871 *Ibid.*, p. 143.
872 Daniel Sangsue, *La Relation parodique, op. cit.*, p. 245.
873 Claude Abastado, « Situation de la parodie », *op. cit.*, p. 33.
874 Voir notamment Bertrand Tillier, « Registres parodiques », in *À la charge, la caricature en France de 1789 à 2000*, *op. cit.*, p. 209-221.

images canoniques et patrimoniales à des fins satiriques[875]. Pour ce qui est du champ clos de l'art, force est de constater que de nombreux artistes engagés politiquement et désireux de s'attaquer – voire d'en découdre – avec certains aspects de leurs sociétés contemporaines font de la pratique réflexive qu'est la parodie une arme de choix. S'appuyant sur la célèbre phrase de Vladimir Nabokov, « La satire est une leçon, la parodie est un jeu[876] », Daniel Sangsue apporte d'emblée un élément de compréhension : « Le satiriste qui recourt au jeu de la parodie donne une leçon tout en évitant les pesanteurs de la leçon, la parodie satirique lui permet de combiner leçon et jeu, de faire passer sa leçon sous le couvert du jeu.[877] » Au-delà d'une légèreté profitable à la leçon satirique, la construction parodique elle-même semble pouvoir être exploitée à des fins extramurales, à savoir morales, politiques et sociales.

## 6.1 Une peinture d'histoire parodique

L'utilisation de la parodie dans un but satirique n'est propre ni à un courant artistique, ni à une époque. Cela étant dit, la période des années 1960 et 1970 en offre des développements particulièrement féconds, notamment chez les artistes de la Figuration narrative. Ces derniers associent bien souvent leur verve politique à la transformation d'œuvres du patrimoine artistique. En témoignent les travaux parodiques et engagés d'Erró, de Recalcati, d'Arroyo, d'Equipo Crónica et de la coopérative des Malassis. La contestation[878] est l'un des motifs essentiels de l'activité de ces artistes regroupés notamment autour d'un Salon de la Jeune Peinture[879] qui prend, à partir de 1965, un tour très politisé. Leur figuration critique s'érige contre un formalisme associé

875 Pour quelques exemples de caricatures parodiques à des fins de dénonciations politiques, nous renvoyons à Laurent Baridon et Martial Guédron, « Caricaturer l'art : usages et fonctions de la parodie », in *L'art de la caricature*, *op. cit.*, p. 94.

876 Vladimir Nabokov, *Partis pris*, Paris, Julliard, 1985, p. 89.

877 Daniel Sangsue, *La Relation parodique, op. cit.*, p. 246.

878 Nous employons ici le terme « contestation » en référence à la fameuse exposition organisée au Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1967 : *Le monde en question, ou 26 peintres de contestation*, [exposition ARC/Musée d'art moderne de la ville de Paris, 6 juin-28 août 1967], Paris, s.n., 1967. Y étaient notamment exposés des artistes dont nous examinerons des œuvres, à savoir Eduardo Arroyo, Erró, Antonio Recalcati, Equipo Crónica, Peter Saul et deux futurs membres de la coopérative des Malassis : Gérard Tisserand et Michel Parré.

879 Pour une histoire détaillée du Salon de la Jeune peinture, nous renvoyons à Francis Parent, *Le Salon de la Jeune peinture, une histoire : 1950-1983*, Montreuil, Jeune peinture, 1983.

à l'idée de modernité, un *art pour l'art* qu'ils jugent obsolète. Ces « intrusions dans le champ de l'histoire »[880], pour reprendre les termes d'Henri Cueco, passent notamment par le maniement et l'exploration d'images préexistantes. L'un des enjeux de cette pratique parodique est de renouveler la peinture d'histoire, de dépeindre avec engagement la réalité de leur temps. Ce renouvellement prend la forme paradoxale d'une distance critique à l'égard des grands modèles artistiques, couplée à un réinvestissement de leur efficacité formelle et symbolique, le tout afin de mieux interpeler le spectateur. Comme le souligne Alain Jouffroy dans un texte écrit au sujet de Larry Rivers : « Il n'y a pas de nouvelle peinture d'histoire possible sans détournement ironique ou critique de l'histoire même.[881] » Si le jeu parodique semble, au premier abord, entrer en contradiction avec la portée sérieuse et avec le prestige propre à la peinture d'histoire, nous verrons combien la parodie, précisément parce qu'elle ironise sur la grandeur du genre, peut apparaître comme un moyen de produire une nouvelle peinture d'histoire riche et paradoxale. Tout en accordant une place de choix aux artistes de la Figuration narrative, nous nous arrêterons aussi sur la relation parodique à la peinture d'histoire chez des artistes engagés aux ambitions et aux cibles aussi variées que les Russes Komar et Melamid et le Chinois Yue Minjun.

Dans son ouvrage sur la peinture française, Amélie Adamo s'applique à distinguer le travail de citation entrepris par les artistes de la Nouvelle Figuration de l'indifférence et du nivellement des valeurs généralement prêtés au postmodernisme :

> « Cette instrumentalisation de la tradition – qu'il s'agisse d'un mode référentiel ou de pratique citationnelle plus littérale – ne relève pas d'une équivalence esthétique ni d'une manipulation de formes mortes, vidées de toute signification. Elle témoigne d'un réel choix du modèle et d'une présence vivante de l'œuvre ancienne. Présence qui précisément engage une dimension politique. Il est ici question de "re-historiciser" le passé et l'instrumentaliser afin d'intervenir de façon critique dans l'Histoire. Par cette "re-historicisation", l'œuvre ancienne véhicule une charge sémantique et historique essentielle qui, dans sa dimension archétypale, favorise l'impact de l'œuvre sur le spectateur : elle est *force* agissante.[882] »

L'auteure semble ainsi inviter à une reconsidération de l'emploi de la citation artistique chez ces peintres qui, loin de tout phénomène d'éclectisme complaisant et neutralisant faisant de toute œuvre muséale un vestige vidé de sens, donnent à leurs démarches une

880 Henri Cueco, « Des années 1960 », in *L'arène de l'art*, Paris, Ed. Galilée, 1988, p. 159.
881 Alain Jouffroy, « Larry Rivers, réinventeur de la peinture d'histoire », *XX^e^ siècle*, n° 49, déc. 1977, repris in *XX^e^ siècle, Essais sur l'art moderne et d'avant-garde*, Lyon, Ed. Fage, 2008, p. 244.
882 Amélie Adamo, *Une histoire de la peinture..., op. cit.*, p. 77.

teneur essentiellement politique.

Il en est ainsi d'Erró pour qui, comme le souligne Laurence Bertrand Dorléac, l'accumulation et la combinaison ne sont pas une simple adhésion aux flux d'images : « Ses mises en scène n'épargne rien ni personne et, derrière la prolifération de clichés, le thème omniprésent de la manipulation le place forcément du côté d'une forme active de scepticisme.[883] » Par ce scepticisme et par le choix d'une iconographie mêlant les dessins satiriques, les images de propagande, les portraits officiels d'hommes politiques et les photographies de guerre aux comics, aux dessins-animés et aux chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art, Erró nous questionne sur notre rapport aux images et réactive ainsi notre sens critique :

> « Il nous interroge crûment sur notre mémoire, notre don d'effacement, nos confusions mentales, notre indifférence et, finalement, notre tolérance d'un monde où, désormais, tout se réduit, au mieux aux images que l'on s'en fait, au pire aux images qu'on nous en donne.[884] »

Les collisions et les chocs provoqués par l'artiste sonnent ainsi comme des avertissements ou des préventions contre le risque d'endormissement de l'esprit, à l'ère du foisonnement fascinant des images. C'est ainsi la « situation mentale contemporaine »[885] qui se trouve remise en question. Dans une œuvre comme *The Second cry* [cat. 90], peinte en 1967, *Le Cri* (1893) de Munch est juxtaposé à une image de guerre et devient ainsi « *force* agissante »[886]. Par l'intervention d'un Spitfire, la représentation d'une angoisse expressive, universelle tout en étant subjective, est transportée dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale et de ses violences. Ce « second cri » est un cri de terreur et d'alerte. La touche tourmentée de l'œuvre originale est déplacée dans sa signification et en vient à figurer le mouvement provoqué par l'avion militaire britannique. Si les rencontres incongrues d'Erró peuvent faire sourire, leur effet de surprise agit aussi comme une réactualisation et une reviviscence de l'impact des œuvres muséales. Pour Gilbert Brownstone, Erró « tourne en dérision la peinture parce qu'il l'aime mais la veut telle qu'elle doit être aujourd'hui : vivante, inscrite au cœur même des préoccupations actuelles.[887] »

---

883 Laurence Bertrand Dorléac, « Erró politique », in *Erró*, [exposition, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 27 oct. 1999 – 2 janv. 2000], Paris, Ed. du Jeu de Paume, Réunion des musées nationaux, 1999, p. 27.

884 *Ibid.*, p. 28.

885 Anne Tronche, Hervé Gloaguen, *L'art actuel en France, Du cinétisme à l'hyperréalisme*, Paris, Ed. Balland, 1973, p. 153.

886 Amélie Adamo, *Une histoire de la peinture..., op. cit.*, p. 77.

887 Gilbert Brownstone, *Erró,* Paris, Ed. Georges Fall, 1972, p. 17.

Si un désir de politiser la pratique du détournement d'images préexistantes est partagé par les divers artistes rattachés à la Figuration narrative, celui-ci prend une forme fort différente dans le travail d'Eduardo Arroyo, où la parodie est mise au service d'une réelle démolition des mythes espagnols. C'est en ces termes que Jorge Semprun présente l'artiste en 1965, à l'occasion d'une exposition organisée conjointement par les galeries parisiennes André Schoeller et Berhneim-Jeune[888] :

> « Dans cette Espagne qui n'est pas un fait, mais un faire, certains, avec rage, avec insolence, par la parole, par la plume, par le pinceau – maniés comme un couteau, comme un marteau, comme un ciseau – ont entrepris de démolir les mythes. [...] Parmi ces enragés, ces insolents, ces provocateurs, voici le peintre Arroyo.[889] »

Arroyo s'attaque alors aux mythes de l'Espagne franquiste en parodiant les œuvres des grands maîtres du passé, El Greco, Vélasquez, Goya ou David. Comme le note Jean-Paul Ameline :

> « Cette iconographie sublime, transformée et ridiculisée par les allusions concomitantes à la situation politique espagnole, devient une machine de guerre contre les mythes nationaux et la respectabilité à laquelle le régime franquiste aspire pour faire oublier sa nature réelle.[890] »

Au-delà d'une dénonciation politique du Franquisme, cette « machine de guerre » se dirige contre l'Histoire elle-même, en tant que discipline telle qu'elle est créée et se perpétue, comme l'explique l'artiste au sujet de ses diverses parodies[891] de portraits de Napoléon :

> « Napoléon est Napoléon, c'est-à-dire une figure de l'Histoire, et c'est contre l'Histoire, telle qu'elle m'a été enseignée que mes tableaux se dressent, contre l'Histoire définitive, immuable, statufiée. Napoléon est là presque partout, mais je pourrais – et je l'ai déjà fait – m'intéresser à bien d'autres personnages-clé de l'Histoire telle qu'on nous la propose.[892] »

Dans l'« entreprise de démystification »[893] menée par Arroyo, l'avant-garde du

888 *Arroyo : 25 ans de paix et Toiles récentes,* [exposition Galerie André Schoeller Jr et Galerie Bernheim-Jeune, Paris, 6-9 mai 1965], Paris, 1965.

889 Jorge Semprun, « Préface », in *Arroyo : 25 ans...*, *op. cit*., non paginé.

890 Jean-Paul Ameline, *op. cit.*, p. 25.

891 *Grand pas du Saint-Bernard* [cat. 8], évoqué précédemment, appartient à une série de toile consacrées à Napoléon, présentée notamment à la galerie Bernheim-Jeune en 1965. Pour l'« Hommage au vert » – manifestation collective de dérision picturale organisée pour le 16e Salon de la Jeune Peinture de janvier 1965 – Arroyo présente *Six laitues, un couteau, trois épluchures.* Cette huile sur toile de 2 x 2 m (format imposé collectivement) représente la transformation en six étapes d'une laitue en tête de Napoléon. Au premier plan, un couteau tranchant disposé à côté de bouts de salade ramène l'art au prosaïsme de la cuisine tout en accentuant la violence d'une destruction des mythes historiques par l'arme qu'est la peinture.

892 Eduardo Arroyo, texte de mai 1965, extrait in *Arroyo*, [exposition Centre Georges Pompidou, Paris, 9 oct.-29 nov. 1982], Paris, Centre Georges Pompidou, musée national d'art moderne, 1982, p. 18.

893 Jorge Semprun, *Arroyo : 25 ans..., op. cit.*

début du XX^e siècle n'est pas en reste : après le violent attentat collectif contre la figure de Marcel Duchamp[894], Arroyo s'en prend à Joan Miró. En 1967, il présente quelques parodies à la 5^e Biennale de Paris[895] et à la galerie romaine II Fante di Spade, avant d'exposer à la galerie André Weill, en 1969, une exposition complète intitulée *Miró refait ou les malheurs de la coexistence*[896]. Ces parodies ne manquent pas d'irriter certains acteurs du surréalisme et en particulier José Pierre. Ce dernier écrit en 1967 une lettre à l'attention de l'organisateur de la Biennale, Jacques Lassaigne – lettre reproduite avec ironie en préface du catalogue de 1969. L'auteur y exprime sa consternation face à la « misère intellectuelle » d'un artiste perçu comme l'un des « leaders de la réaction académique »[897]. Les accusations d'impuissance créatrice, de vol et de repli conservateur, souvent imputées aux parodistes[898], sont développées par José Pierre pour qui *España te miró* [cat. 9] est une « copie falsifiée »[899] de *La Ferme* (1921-1922) de Miró.

Dans cette œuvre – dont le titre, *España te miró* [*Espagne je te regarde*] [cat. 9], joue avec le nom du surréaliste –, la transformation parodique est d'autant plus choquante qu'elle s'opère au sein d'une ressemblance frappante entre l'œuvre seconde et sa source. Arroyo s'applique à copier fidèlement la facture et la composition de la toile originale, mais substitue à certains éléments pastoraux des détails violents qui renvoient au fascisme. Comme le décrit Pierre Astier : « Chaque objet, à signification pastorale dans le Miró, est chargée d'un contenu corrosif et compromettant.[900] » Des barreaux de prison apparaissent aux fenêtres, la poulie suspendue se change en potence et le vieux puits en casemate d'artillerie ; la hache posée au sol cède la place à un pistolet, le lézard à un couteau, l'escargot à une croix teutonique ; le petit chien devient ironiquement un Saint-Bernard, l'abreuvoir du poulailler est désormais couvert d'un drapeau nazi, les

894 *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp* [cat. 1].
895 5^e Biennale de Paris, musée d'art moderne de la ville de Paris, 30 sept.-5 nov. 1965.
896 *Eduardo Arroyo : Miró refait ou les malheurs de la coexistence*, *op. cit.*
897 José Pierre, « Lettre ouverte à Jacques Lassaigne », Paris, 1er oct. 1967, reproduit in *Eduardo Arroyo : Miró refait ...*, *op. cit.*, n.p.
898 Cf. *supra* chap. 1, 1.1.
899 José Pierre, *Eduardo Arroyo : Miró refait ..., op. cit.*, n.p. Le choix en 1969 de la galerie Weill, connue pour son traditionalisme, n'arrange rien à l'affaire. Dans un propos emprunt de misogynie et d'anti-américanisme, le critique d'art Pierre Descargues décrit le lieu comme : « Une galerie de de l'avenue Matignon où se manifestent d'ordinaire les artistes américaines, épouses ou veuves de rois du saucisson, qui peignent des bouquets de fleurs et ont besoin d'un exposition à Paris dans leur curriculum vitae ». Il interprète quant à lui le choix d'Arroyo de manière positive, comme un geste de provocation salutaire supplémentaire. [Pierre Descargues, « Miró refait ! », *Tribune internationale des arts et spectacles*, Lausanne, 2 mars 1969. Reproduit in *Figuration narrative, Paris 1960-1972*, *op. cit.*, p. 141.]
900 Pierre Astier, *Arroyo*, Paris, Flammarion, 1982, p. 23.

lettres « L'INTR » inscrites sur le journal sont remplacée par « ABC », allusion à un hebdomadaire officiel de l'Espagne franquiste. À l'exception du chien, les animaux – cheval, coq, chèvre, lapins, oiseaux – disparaissent. Le sol est, par endroit, parsemé d'ossements et de crânes. Le rouge est dominant dans l'œuvre d'Arroyo : évoquant le sang, il remplace l'eau, remplit divers récipients et recouvre le sol. Au rouge alterne le jaune, la toile se parant ainsi des couleurs du drapeau espagnol. À une Espagne rêvée se confronte l'Espagne réelle, touchée par le fléau du fascisme. Dans un même esprit, Arroyo transforme *Le Portrait d'une danseuse espagnole* (1921) de Miró en celui de *La femme du mineur Perez-Martinez, Constantina (dite Tina), rasée par la police I* [cat. 10]. L'artiste y fait référence aux grèves de 1963 dans les mines de charbon des Asturies qui avaient donné lieu à une grande répression au cours de laquelle Constantina Perez-Martinez avait été tondue et torturée. Pour dénoncer cet événement, il porte son choix sur une œuvre fortement marquée par l' « espagnolade », comme en témoignent les divers attributs, robe à fleurs, perles, boucles et peignes dans les cheveux. La présence du crâne chauve engendre ici un choc visuel : la réalité crue entend se substituer au fantasme et au mythe. Le drapeau espagnol, présent dans le coin haut gauche, vient appuyer l'accusation.

L'acte parodique revient chez Arroyo à une violente politisation de contenu. Tout comme Duchamp, Miró est à ses yeux un artiste dont la liberté ne peut être qu'illusoire, car elle s'exprime par un détachement du monde réel et des contraintes de l'histoire – vision partiale, tout à fait discutable en regard de l'œuvre du surréaliste, d'autant que le parodiste s'attaque à des toiles peintes plus de dix ans avant la Guerre civile espagnole. Sans détour et sans nuance, la peinture de Miró est assimilée à une conception bourgeoise de l'art qui se complaît dans la valorisation d'un acte démiurgique pour légitimer son absence de contenu[901]. L'idée de « refaire » l'œuvre de Miró s'impose donc comme une nécessité, freinée non sans humour par la paresse supposée d'Arroyo :

> « J'ai décidé de la sortir de l'histoire de l'art pour la replacer dans l'histoire réelle, dans la vie même. L'intérêt serait de la refaire entièrement, tableau par tableau, gravure par gravure, objet par objet. Malheureusement ce n'est pas possible, lui est trop prolifique et moi trop paresseux.[902] »

901 Arguments que développe Gilles Aillaud dans son texte « Pourquoi refaire Miró », oct. 1967, reproduit in *Eduardo Arroyo : Miró refait ...*, *op. cit.*, n.p.

902 Eduard Arroyo, cité in *Arroyo,* [exposition, Centre Georges Pompidou, Paris, 9 oct.-29 nov. 1982], Paris, Centre George Pompidou, 1982, p. 18.

Dans un entretien de 2007, Arroyo concède à ses interviewers, qu'à la différence de Dalí[903], Miró n'est pas un « personnage épouvantable » vendu au régime de Franco : « Miró c'est innocent.[904] » Mais, c'est précisément cette « innocence » à laquelle souhaite s'attaquer l'artiste, parce qu'elle trahit la mission qui doit être, à ses yeux, celle du peintre. Miró et sa peinture servent ainsi de prétexte à une opposition à l'héritage de l'avant-garde historique – pour « libérer l'art de ses contraintes avant-gardistes »[905] – ainsi qu'à l'affirmation de ce qui est, pour Arroyo, la plus haute aspiration de la peinture : « Le changement et la transformation de la société »[906]. Conformément au point de vue de la plupart des artistes politisés de la Figuration narrative, la peinture se doit ainsi d'abandonner toute préoccupation formelle et toute délectation visuelle au profit de son message politique : « Ce n'est pas la jouissance esthétique qu'Eduardo Arroyo cherche à procurer, mais la joie morale – critique, ironique, insolente[907]. » Précisons que « l'indifférence au style, à la soi-disant cohérence des moyens plastiques » ou l'absence de plaisir visuel adoptés pour « penser et agir sans entraves »[908] sont eux-mêmes – et comme malgré la volonté de l'artiste – des choix plastiques à part entière, Arroyo ayant, comme tout peintre, recours à des formes et des couleurs pour penser et donner à penser[909].

Si le positionnement d'Antonio Recalcati à l'égard de Chirico [cat. 212-214] est bien moins agressif, il est empreint d'une même volonté : rappeler les excursions oniriques surréalistes à la dure réalité du monde. À la différence d'Arroyo, sa démarche

903 Dalí est la cible d'une parodie satirique virulente peinte par Arroyo en 1970, *Portrait du nain Sebastián de Morra, bouffon de cour né à Cadaquès dans la première moitié du XX^e^ siècle* [cat. 11]. L'artiste y parodie le *Portrait de Sebastián de Morra* (c. 1645) de Vélasquez : le visage du nain est remplacé par celui de Dalí, et son costume épinglé de badges divers parmi lesquels le logo ABC, le signe dollar, les drapeaux américains et espagnols, un gourdin, un cercueil marqué d'une croix, le portrait de Donald Duck... Autant de signes qui rappellent les positionnements politiques et religieux du surréaliste et son attrait si commenté pour l'argent. Dalí est ainsi présenté comme un bouffon, vendu aux pouvoirs les plus conservateurs et répressifs, mais aussi aux puissances financières.

904 Arroyo in Jean-Paul Ameline, Bénédicte Ajac, « Entretien avec Eduardo Arroyo », 2 nov. 2007, in *La Figuration narrative, Paris 1960-1972*, *op. cit.*, p. 287.

905 Eduardo Arroyo, « Eduardo Arroyo : "Pour durer, il faut être féroce" », propos recueillis par Jean-Louis Pradel, *L'événement du jeudi,* 23-29 juill. 1987.

906 Eduardo Arroyo, « European painting in the seventies », texte de l'été 1975, in *Arroyo, op. cit.*, 1982, p. 22.

907 Jorge Semprun, *Arroyo : 25 ans..., op. cit.*, n. p.

908 Eduardo Arroyo, texte de mai 1965, in in *Arroyo*, *op. cit.*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1982, p. 18.

909 Si cette politisation de l'avant-garde historique est très présente chez les acteurs de la Figuration narrative, elle l'est aussi chez les artistes de General Idea. C'est précisément par un déplacement d'ordre formel que le néoplasticisme de Mondrian est imprégné de significations sociales et politiques [cat. 108, 109]. L'irruption du vert au sein des compositions abstraites épurées agit comme une « infection », symbolique du SIDA. Le geste parodique assume ainsi un fonctionnement qui agit en miroir du virus. Choisi sans nulle doute pour son titre, le *ready-made* aidé de Marcel Duchamp *Pharmacie* est lui aussi contaminé en 1994 pour devenir *Infe©ted Pharmacie* [cat. 109].

ne prend pas la forme d'un pamphlet et d'une attaque *contre*. Dans un entretien de 1973 avec Alain Jouffroy, l'artiste s'exprime sur sa série et décrit, avec une grande lucidité, la manière dont il utilise la peinture métaphysique comme « prétexte » et fait de Chirico son « messager » :

> « Chirico devient la réalité pour moi à partir du moment où je remplis ses places d'Italie avec du jambon, des panini. C'est à partir de ce moment que je comprends la peur que Chirico éprouve devant ses propres pressentiments, quand il *vide* les places d'Italie en les bourrant d'énigmes. […] Je rappelle l'illusion de la société d'abondance, ou comme tu dis, l'illusion collective que la bourgeoisie a créée, et selon laquelle tout homme, toute femme peut vivre loin de la misère. […] Aujourd'hui, je me suis arrêté à la charcuterie, à l'étalage de tout. En fait, Chirico m'a donné le prétexte de lui faire dire ce que j'ai envie de dire : j'ai mis sur le dos de Chirico ce que je n'ai pas envie de mettre sur le mien. J'ai fait de Chirico mon messager.[910] »

Au sein de la Figuration narrative, la pratique d'une création collective – à laquelle se livreront entre autres Arroyo et Recalcati – favorise le développement d'un art engagé politiquement[911]. La dé-subjectivation du geste pictural va bien souvent de pair avec l'utilisation d'images communes. Ainsi, la production du groupe Equipo Crónica a pour ambition, pour reprendre les termes de Suzanne Pagé, de « faire éclater le champ clos de l'art par une réflexion sur les problèmes de la réalité sociale, locale et politique »[912]. Tout comme Arroyo, ces peintres mettent la parodie au service d'une dénonciation acerbe du franquisme, et ce jusqu'à la fin du régime en 1977. La parodie apparaît, en effet, comme une réponse adéquate aux forces dirigeantes espagnoles, lesquelles s'attellent alors à une forme de re-sémantisation du patrimoine culturel espagnol dans un but essentiellement nationaliste – et en particulier les peintures des grands maîtres du « Siècle d'or » et de Goya[913]. Ces mêmes images, utilisées pour

910 Antonio Recalcati, dialogue avec Alain Jouffroy, « Recalcati, la faim de tout », *Opus international*, Paris, Ed. Georges Fall, n° 47, nov. 1973, p. 46.

911 À ce sujet, voir Itzhak Goldberg, « Entre le politically correct et l'artistically correct, ou l'art collectif et la politique font-ils bon ménage ? », in *Face à l'histoire, 1933-1996 : l'artiste moderne devant l'événement historique*, [exposition, Centre Georges Pompidou, Paris, 19 déc. 1996-7 avr. 1997], Paris, Flammarion, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 366-369.

912 Suzanne Pagé, « Préface », in *Equipo Crónica*, [exposition musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1974], Paris, s.n., 1974, n. p.

913 Cette idée est développée par Suzanne Pagé : « Vont apparaître alors de plus en plus souvent les emprunts à l'histoire de l'art (notamment au Siècle d'or espagnol et à Goya), tels, qu'au prix d'une neutralisation préalable ils ont été sacralisés par les musées, réduits au rôle de faire-valoir prestigieux de l'ordre établi », in *op. cit.*, 1974, n. p. Et chez Thomas Llorens : « Lorsqu'ils s'étaient engagés dans la critique de la culture officielle, ils avaient, parfois, utilisé la peinture espagnole du "siècle d'or", en tant qu'elle avait été re-sémantisée par les mass media et l'enseignement scolaire, contrôlée par le Régime, comme symboles des valeurs idéologiques du franquisme. », in *Equipo Crónica, La distanciation de la distanciation : une démarche sémiotique*, [exposition Maison de la Culture, Saint Etienne, oct.-nov. 1974 ; Maison de la Culture, Rennes, déc. 1974 ; musée de Pau, janv.-févr. 1975], Saint Etienne, Maison de la Culture, 1974, p. 61-67.

glorifier l'histoire du pays et légitimer le pouvoir en place, sont détournées par les artistes pour en faire des armes de dénonciation. Comme nous l'avons auparavant évoqué[914], c'est le cas des personnages de l'aristocratie dépeints par El Greco, Vélasquez, Zurbarán et Goya dans la série *La Récupération* (1967-1969). Dans *Cayetana en la cocina* [cat. 75], la Duchesse d'Albe peinte par Goya en 1795 est placée devant une profusion alimentaire, légumes, fruits et cocotte-minute. En bas à gauche de cette nature morte contemporaine, les artistes placent une boîte de conserve de soupe de tomates ouverte, sur laquelle la main de Cayetana attire l'attention. En 1967, date de réalisation de la parodie, cette boîte agit d'évidence comme un renvoi aux *Campbell's Soup Cans* peintes et sérigraphiées par Warhol à partir de 1962. Mais ici, la représentation d'une abondance de supermarché quitte le domaine d'une potentielle ambiguïté – entre ironie et fascination –, pour prendre une dimension critique fortement affirmée : la duchesse d'un autre temps apparaît comme la représentante d'une classe dominante, désignée comme partie prenante dans le développement de la société de consommation, à l'abri de tout manque matériel.

En 1969, les artistes réalisent une série entière consacrée à *Guernica* de Picasso. Fortement investie, cette toile incarne alors à elle seule la résistance au régime. La série répond à une rumeur, répandue en 1969, selon laquelle le tableau, jusqu'à présent conservé au MoMA de New York, serait sur le point de revenir sur le sol espagnol, pour être placé dans un musée national[915]. Cette rumeur est à nouveau l'occasion pour les artistes d'Equipo Crónica de se questionner sur la récupération des œuvres d'art par le pouvoir : comment l'Etat franquiste peut-il s'approprier et exposer une toile qui dénonce précisément les atrocités de la Guerre civile ? Dans une œuvre de la série, le groupe imagine la scène d'un *Banquet*[916], d'après *Saint Hugues au réfectoire des Chartreux* (1630-1635) de Zurbarán, présidé par un moine dominicain dont les traits ressemblent fort à ceux de Franco et où les restes du tableau de Picasso sont servis comme repas. Outre la violence d'un tel cannibalisme, la métaphore du tableau comme morceau de nourriture est ainsi appliquée : les membres du franquisme s'apprêtent à dévorer la force opposante pour mieux l'enterrer, tout en l'assimilant par la digestion – métaphore elle-même employée dans le langage courant, entre autres lorsqu'on ne fait qu'une

914 Cf. *supra* chap. 5, 5.1.

915 Tentative du régime qui sera finalement avortée : *Guernica* ne reviendra en fait en Espagne qu'en 1981 (elle est aujourd'hui conservée à Madrid, au Musée national centre d'art Reina Sofia). Picasso désirait que son œuvre soit exclusivement exposée en territoire démocratique.

916 *El Banquete*, 1969, acrylique sur toile, 122 x 122 cm, collection particulière [œuvre non reproduite dans notre catalogue].

« bouchée » d'un ennemi ou qu'on « digère » un événement difficile. Par la parodie, les artistes ingèrent à leur tour la peinture de Picasso, afin de dénoncer le processus de réemploi et le risque de neutralisation par l'assimilation. Dans *L'Intrus* [cat. 79], la toile originale est parasitée par un chevalier de comics. L'épée en main, il s'élance et tranche visiblement tout ce qui se présente sur son passage. Le chevalier en question n'est autre qu'*El Guerrero del Antifaz*, héros inventé par Manolo Gago en 1943. Les valeurs sous-tendues dans cette bande dessinée, très appréciée sous le franquisme, sont celles de l'esprit guerrier et nationaliste motivé par la chrétienté. À l'époque des rois catholiques, el Guerero participe à la Reconquista et se bat contre les Maures, pour la réunification espagnole. Cet usage d'une imagerie de comics se distingue, là encore, de celui à l'œuvre chez les artistes Pop américains par sa fonction essentiellement politique. L'incongruité de la rencontre entre cette esthétique de bande-dessinée et la peinture de Picasso, et entre ce personnage qui incarne l'exaltation guerrière et la dénonciation du massacre que porte *Guernica*, n'a d'égal que l'absurdité de la récupération institutionnelle de la toile en pleine Espagne franquiste. Chez Equipo Crónica, l'usage d'une imagerie préexistante aiguise le sens critique du spectateur, amené à décrypter la représentation et son réseau de citations. Au même titre, la pratique collective de la peinture et l'adoption d'un traitement pictural dépersonnalisé à la manière de l'image imprimée participe à cette distanciation.

Bien que la peinture collective des Malassis – après le départ de Christian Zeimert, la coopérative est constituée d'Henri Cueco, Lucien Fleury, Jean-Claude Latil, Michel Parré et Gérard Tisserand – n'adopte pas cette facture par aplats de couleurs unies, il s'y développe une même recherche : celle de l'effacement de tout aspect subjectif et expressif de la touche, tant valorisé par l'abstraction gestuelle et lyrique comme témoignage de la singularité de l'artiste. La satire parodique s'accompagne ainsi d'une démystification de l'art et du génie artistique qui s'adonne à l'introspection, jugée aveuglante. À la différence des artistes du Pop art, cette « tentative de dépersonnalisation du geste artistique »[917], pour reprendre les termes d'Itzhak Goldberg, semble aller de pair avec un engagement politique fort : « L'aspect froid et impersonnel de ces œuvres introduit une distance critique qui refuse toute adhésion au contenu de la représentation.[918] » L'art collectif, ici de surcroît officiellement organisé en coopérative à partir de 1970, apparaît comme un geste contestataire, en marge des circuits de l'art

917 Itzhak Goldberg, « Entre le politically correct... », *op. cit.*, p. 366.
918 *Ibid.*, p. 365.

établi. Difficilement manipulables, exposables et vendables par leur matérialité, les grands formats employés par les Malassis contribuent sciemment à cette volonté de mise à l'écart, embûches sur le chemin de la commercialisation et de la récupération. Comme le formule Jean-Louis Pradel, leur peinture « aime à "prendre la parole" »[919], notamment en réinvestissant et en détournant des images issues, dans certains cas[920], de l'histoire de la peinture. Dans *L'Histoire d'un paysan pauvre*, série de huit toiles de 2 x 2 m présentée collectivement[921] au 20e Salon de la Jeune Peinture en 1969 qui préfigure la création des Malassis, les artistes racontent l'histoire du fils d'un paysan devenu CRS. Lors d'une manifestation paysanne, il se retrouve face à son frère, qui a repris l'exploitation familiale. L'un des panneaux [cat. 152] cite *Et l'or de leur corps* de Gauguin (1901). Cette « vue idyllique de Tahiti »[922], signalée par Pradel comme le lieu du service militaire du paysan, est confrontée à un bombardement au second plan et, sur un panneau avoisinant, à la vision de vaches mortes, retournées et en suspension. L'exotisme emprunt de fantasme, dépeint par Gauguin, est ainsi contrecarré par une réalité qui n'autorise aucune évasion : « L'histoire de l'art est compromise par l'histoire.[923] »

En 1974-1975, la « parole » des Malassis gagne l'espace public : sur commande d'une société d'aménagement liée aux communes d'Échirolles et de Grenoble, les artistes réalisent un vaste décor pictural composé de plusieurs panneaux qui couvrent, sur plus de 2000 m$^2$, la façade du centre commercial Grand'Place[924], dans le quartier de la Villeneuve. *Onze variations sur le Radeau de la Méduse ou la Dérive de la société* [cat. 153, 154], allie une parodie du *Radeau de la Méduse* (1818-1819) de Géricault à une satire dirigée contre la société de consommation. Sur l'un des panneaux[925]

919 Jean-Louis Pradel, « La peinture prend la parole », in *La Coopérative des Malassis : Cueco, Fleury, Latil, Parré, Tisserand,* [exposition Centre des expositions de la ville de Montreuil, Montreuil, 3 mai-20 juin 1977], Montreuil, Centre des expositions, Galerie municipale M. T. Douet, 1977, non paginé.

920 Mais pas seulement, dans *L'Envers du billet* de 1970, c'est l'image du billet de 100 francs qui est parodiée par les artistes.

921 Par Tisserand, Latil, Parré, Hans, Roméro et Rutault. L'œuvre est conservée au Fonds départemental d'art contemporain de Seine-Saint-Denis (Bagnolet).

922 Jean-Louis Pradel, « La coopérative des Malassis », *Opus International*, Paris, Ed. Georges Fall, n° 52, 1974, cité in Francis Parent, *Le Salon de la Jeune peinture, une histoire : 1950-1983*, Montreuil, Jeune peinture, 1983, p. 107.

923 *Ibidem.*

924 Les panneaux de fibrociment ont été déposés au début des années 2000 et enfouis voire détruits au motif qu'ils contenaient de l'amiante.

925 Outre les exemples cités, le radeau est transposé respectivement : sur un billet de banque, « L'argent qui coule » ; dans une mer de sable, « L'ensablement de la culture » ; à l'intérieur d'un cerveau ; « La

[cat. 153], le radeau est transformé en côtelette bien saignante et rutilante, et vogue à présent sur une mer de frites, le tout sur un fond rose acidulé. Sur un autre [cat. 154], des boîtes de conserve s'accumulent avec, en guise d'étiquette, une copie verdâtre de la toile originale. Le bras du naufragé brandissant un tissu, désormais torchon de cuisine rouge et blanc à rayures, semble vouloir s'échapper d'une boîte entrouverte. L'espoir y est réduit à néant. L'allusion à ce qu'on n'appelait pas encore la « malbouffe » renvoie avec cynisme au cannibalisme auquel les naufragés du radeau original ont dû recourir pour survivre, sans manquer de faire, là encore, allusion à l'ingestion et à l'incorporation parodiques. L'engloutissement des personnages, et par là-même du tableau de Géricault, est une allégorie de celui que subissent les hommes dans une société impitoyable. Tout comme dans l'œuvre d'Equipo Crónica [cat. 75], le motif de la boîte de conserve est sans doute un clin d'œil à Warhol, une manière de se démarquer du Pop art américain en faisant de l'un de ses motifs le support d'une accusation sans équivoque de la société de consommation et de ses excès. En utilisant un format monumental, les artistes s'emparent à la fois des codes de la peinture d'histoire et de ceux du panneau publicitaire qu'ils amalgament[926]. La monumentalité du plus noble des genres picturaux est déviée par l'opération de vulgarisation à laquelle ils la soumettent, et mise ainsi au profit de la dénonciation. Les artistes déjouent, du même coup, la commande institutionnelle qui leur est passée : cette vulgarité ostensiblement affichée est celle de la société de consommation, laquelle est dénoncée sur les façades mêmes de son temple, le centre commercial.

Les Malassis élisent pour source une peinture d'histoire qui, comme le souligne Noëmi Blumenkranz, est « riche en implications extrêmement importantes pour eux », en tant que « réponse [...] à un événement récent et scandaleux » et « exemple d'un tableau qui a échappé aux circuits commerciaux de l'art »[927]. La toile de Géricault

crise dans la tête » ; dans une bulle de savon, « La jeune fille » ; dans des draps, « Le lit conjugal » ; sur une mer de carte postale où l'on aperçoit au premier plan les feuilles d'un palmier et les pieds d'un vacancier, « Les vacances ». Les artistes déploient ainsi des images qui représentent la société de consommation, son confort financier, alimentaire et de loisir où le radeau joue le rôle d'une dérive morale et physique annoncée.

926 Un artiste comme James Rosenquist utilise lui aussi ce double référencement du monumental, peinture d'histoire et publicité, dans ses grands panneaux peints. Sa démarche se situe, comme bien souvent dans le Pop art, entre désacralisation et élévation. Dans *President Elect* (1960-1961), il semble élever la figure de Kennedy à la grande peinture d'histoire. Dans le même temps, il la met sur le même plan, rabaissant qu'un morceau de gâteau et une voiture, photo issues de *Life*. L'artiste provoque ainsi une monumentalité ambiguë : entre l'élévation de l'actualité et de l'image la plus triviale à la grandeur de la peinture d'histoire et le rabaissement de la peinture d'histoire à un panneau publicitaire.

927 Noëmi Blumenkranz, « La création collective dans les groupes d'art moderne », in *La création collective*, [sous la dir. de René Passeron], Paris, Ed. Clancier-Guenaud, 1981, p. 132.

témoigne en effet de l'engagement d'un artiste face à l'actualité[928], engagement que les Malassis entendent perpétuer : la peinture d'histoire sort de l'espace confiné du musée pour s'exprimer, dans une version actualisée, au sein de l'espace public. La convocation d'une œuvre célèbre du patrimoine artistique français a aussi pour effet d'interpeler le spectateur. Mais, loin de tout hommage respectueux, l'œuvre du peintre romantique est pour le moins maltraitée. Les artistes déploient autour d'elle des décors aux couleurs criardes, qui cultivent un mauvais goût agressif. La citation de Géricault ne constitue nullement l'appel à une haute autorité artistique faisant figure de modèle sacré pour la peinture à venir. *Le Radeau de la Méduse* n'échappe pas à la déconstruction qu'opère le regard critique des Malassis :

> « Nous devrions être des supports de rêve et, prenant une côtelette d'agneau par ci, un plat de nouilles par là, un radeau de la Méduse ailleurs, nous devrions par nos images vous faire entrer dans un monde merveilleux : celui de l'ART. Mais hélas ! La côtelette d'agneau nous renvoie au prix de la viande hachée, le radeau de la Méduse au paquebot France, et le plat de nouilles à la Société Libérale Avancée.[929] »

La nouvelle peinture d'histoire mise en place par les Malassis porte en elle sa propre contradiction : alors que l'entreprise de démantèlement et le travail de sape touchent à leur paroxysme, ils cohabitent avec la réinvention d'un genre pictural traditionnel. Comme le dit Cueco au sujet de la coopérative, il s'agissait pour les artistes d'être « salauds avec la peinture »[930]. Formule à double tranchant, car « être salauds avec la peinture », c'est être salauds en recourant aux moyens de taille qu'offre la peinture, mais c'est aussi être salauds contre elle. L'efficacité des formes anciennes et de la peinture elle-même est réinvestie, sans manquer d'être questionnée et dégradée par le recours à la parodie.

Dans les années 1980, les artistes russes Vitaly Komar et Alexandre Melamid

928 Rappelons que Géricault a peint en 1819 *Le Radeau de la Méduse* suite au naufrage de la Méduse au large des côtes du Sénégal, en 1816. L'événement provoqua un scandale de grande ampleur, le capitaine, au service de la monarchie restaurée, étant jugé en partie responsable du naufrage. Ce tableau peut donc apparaître comme une prise de position politique face à l'état monarchique de Louis XVIII. En 2006, Joel-Peter Witkin va lui aussi s'emparer de cette toile pour en fournir une parodie satirique : *The Raft of George W. Bush* [cat. 260]. L'objet de sa dénonciation est la guerre en Irak menée sous la présidence de George W. Bush, lequel apparaît à gauche, figure songeuse et couronnée, posant nonchalamment la main sur le sein d'un cadavre féminin dénudé étendu à ses pieds. Il s'agit ici du naufrage moral d'une société dirigée par un pouvoir politique représenté comme nauséabond et dégénéré dans sa dimension carnavalesque.

929 Texte collectif signé « Coopérative des Malassis », déc. 1976, reproduit in *Mythologies quotidiennes*, [exposition ARC/musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, 28 avr.-5 juin 1977], Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1977, n. p.

930 Henri Cueco, in Itzhak Goldberg et Bertrand Tillier, « Entretien avec Henri Cueco », *Sociétés & Représentations*, Paris, Publications de la Sorbonne, n° 31, 2011, p. 233.

mettent en place, eux aussi, une peinture d'histoire paradoxale à l'aide de la parodie, mais sur un mode fort différent, lié au contexte de l'URSS. Leur peinture est historique et politique, en refusant toute adhésion aux représentations, sans cesse soumises à l'analyse critique et à l'ironie. Ces deux artistes[931] ont contribué au début des années 1970 à la création du mouvement intitulé avec humour « Sots' art », combinaison du Pop art et du réalisme socialiste (*sotsrealiszm*)[932], entamant ainsi ce qu'Arthur Danto identifie comme un « projet de cannibalisation de l'art soviétique »[933], central dans leur travail. Tel que le définit Olga Sviblova, le Sot's art « joue avec désinvolture avec la mythologie socialiste, en mêlant la farce et l'ironie »[934]. Komar et Melamid entreprennent la déconstruction de cette mythologie par la réappropriation, en mêlant l'imagerie de propagande soviétique et l'esthétique du réalisme socialiste aux références issues de l'histoire de l'art. Face à une peinture d'histoire réduite sous le régime soviétique à une peinture de propagande et de glorification, les artistes proposent une reformulation parodique, version ironique de ces représentations. L'imagerie et le style du réalisme socialiste, instrument essentiel du pouvoir, ne sont pas supprimés au moyen d'un effacement, mais déconstruits par leur réintégration critique.

Dans la série *Nostalgic Socialist Realism series*[935], réalisée en 1981-1983 à New York où les artistes s'installent en 1978, c'est sur le mode d'une nostalgie pour le moins ironique qu'ils s'amusent à lier leur histoire personnelle à l'histoire nationale, le souvenir d'enfance de la figure de Staline – mort en 1953, alors que Komar et Melamid ont respectivement 10 et 8 ans – et la critique acerbe du contrôle de l'art et de l'expression par un régime totalitaire. *The Origin of Socialist Realism* (1982-1983) [cat. 131] revisite l'un des mythes fondateurs de l'histoire de l'art, raconté par Pline l'Ancien dans son *Histoire naturelle* : celui de la jeune Corinthienne, fille du potier

931 Leur collaboration s'étend de 1965 à 2003.

932 « Sotsializm » est la translittération de « соцреализм », mot russe qui désigne le réalisme socialiste.

933 Arthur Danto, « Can it be the "most wanted painting" even if nobody wants it ? », in *Painting by numbers : Komar and Melamid's scientific guide to art*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1997, p. 134 : « the project of cannibalizing Soviet art ».

934 Olga Sviblova, « L'art russe non officiel des années 1960 et 1970 », in *Face à l'histoire...*, *op. cit.*, p. 392.

935 Cette série peut apparaître comme un réseau de citations plus ou moins évidentes, où le réalisme socialiste dialogue avec l'histoire de l'art. Pour *Lenin Lived, Lenin Lives, Lenin Will Live!* (1982), Carter Ratcliff identifie la pompe reliée au tombeau de Lénine comme étant issue du *Portrait de Monsieur et Madame Lavoisier* (1788) de David. [Carter Ratcliff, *Komar & Melamid*, New York, Abbeville Press Publishers, 1988, p. 130.] Le rideau au premier plan de *Girl in Front of Mirror* (1981-1982) est celui de *Jeune fille lisant une lettre à la fenêtre* (c. 1657) de Vermeer. Valerie L. Hillings analyse quant à elle l'emprunt à Georges de la Tour et à sa *Madeleine repentante* (c. 1640) dans *Stalin in Front of Mirror* (1982-1983) [Valerie L. Hillings, « Komar and Melamid's Dialogue with (Art) History », *Art Journal*, vol. 58, n°4, hiver 1999, p. 54].

Dibutade, dessinant sur le mur l'ombre portée par le visage du jeune homme aimé, en partance pour l'étranger. La catégorie de la peinture d'histoire convoquée ici est donc celle qui s'attache à la représentation des récits mythiques et non des événements de l'histoire réelle, et ce dans le but de pointer du doigt l'aspiration du stalinisme à fonder sa propre mythologie. Parmi la riche iconographie fournie par l'histoire de la peinture sur le thème de la fille de Dibutade, Komar et Melamid élisent une toile du peintre allemand Eduard Daege, *L'Invention de la peinture* (1832). Ils ne choisissent pas de s'emparer de l'un des chefs-d'œuvre de la peinture connus du plus grand nombre[936], mais d'un tableau typiquement représentatif du néoclassicisme européen le plus académique. Cette œuvre ressort ainsi structurellement de la parodie tout en mettant en place un pastiche, à la fois du néoclassicisme et du réalisme socialiste. Le style du XIX^e^ siècle et celui officiel de la Russie soviétique sont effet associés et subissent tous deux la verve des satiristes. Leur commun aspect kitsch et artificiel est souligné, aspect d'autant plus dérisoire qu'il répond au désir d'accéder à une grandeur mythique.

Komar et Melamid conservent la composition générale de la toile, mais l'inversent par une symétrie axiale, comme pour souligner l'effet de miroir. Ils reprennent la jeune fille à la posture maniérée, aux drapés antiques et à la chevelure aérienne, mais remplacent le jeune Corinthien par la figure imposante de Staline. Ce dernier est mis en scène conformément aux images de propagande : le regard porté vers un au-delà, vêtu de son costume blanc officiel, la pipe à la main. Une lumière avantageuse vient l'éclairer, ou plutôt l'illuminer. L'autorité de la figure est renforcée par la verticalité du support et les grandes dimensions de la toile, 183 x 122 cm. Quelques colonnes de type grec apportent un parfum d'antiquité supplémentaire et tiennent lieu de décor prestigieux. Aussi caricaturale puisse-t-elle paraître, cette toile est au final proche des codes de représentation qu'elle entend fustiger, quarante après la mort de Staline. C'est précisément par le mince écart visuel avec ses modèles que la parodie cherche à démontrer l'aspect risible et factice de cette construction politique du mythe, véhiculé par l'image. Le rideau rouge disposé à l'arrière joue notamment le rôle d'indicateur : il rappelle les drapeaux omniprésents dans les images de propagande soviétique, tout en faisant sombrer la scène dans une théâtralité moqueuse.

936 L'œuvre source est d'ailleurs identifiée de manière erronée par Valerie L. Hillings comme étant une citation de *La Jeune corinthienne* de Joseph Wright of Derby (c. 1784). Si le processus parodique est évident et visible, son fonctionnement ne repose pas particulièrement sur l'identification précise et exacte de la source en tant que telle – aspect que nous avons précédemment abordé, cf. *supra*, chap. 4, 4.1.

L'effet de désacralisation est ici mis au service d'une volonté politique de rendre à cette période de l'histoire russe sa visibilité. Produire une telle parodie dans les années 1980 découle, en effet, selon les termes de Valerie L. Hillings, de l'identification d'une « perte d'un passé qui a été radié de la mémoire nationale collective »[937] depuis le milieu des années 1950. Les artistes jugent ainsi préférable à cette éradication de la figure de Staline une réappropriation libre et satirique, favorisée par l'exil physique aux États-Unis. La revisitation qu'ils proposent de la légende de la jeune fille corinthienne n'est pas seulement ridiculisante vis-à-vis d'une gloire passée vouée au kitsch, elle est aussi profondément dénonciatrice d'une mainmise sur les esprits et d'un contrôle totalitaire de l'expression artistique. L'origine du réalisme socialiste, aspirant sans doute à se confondre avec l'origine de l'art comme le laisse entendre la référence mythique, découle directement de la représentation de Staline et de son profil. La mise en abîme de la représentation stalinienne permet de dénoncer les processus à l'œuvre dans le culte de la personnalité dictatoriale. Si Komar et Melamid sapent le contenu et la monumentalité de *The Origin of Socialist Realism* [cat. 131] par une violente satire, ils offrent paradoxalement un nouvelle peinture d'histoire engagée, luttant à la fois contre le remplacement de toute peinture d'histoire par un art de propagande et contre une amnésie idéologiquement suspecte.

Dans les années 1990, l'artiste chinois Yue Minjun parodie régulièrement des sources issues de l'art occidental[938], parmi lesquelles les célèbres tableaux d'histoire français que sont *La Liberté guidant le peuple* (1830) de Delacroix ou *L'Exécution de l'empereur Maximilien* (1868) de Manet (lui-même inspiré par *El tres de mayo* de Goya). Du fait de la nationalité de l'artiste, cet emprunt à l'art français sonne comme la manifestation d'une mondialisation des références. Minjun est considéré comme l'une des figures principales du Réalisme cynique – mouvement marqué par un regard, entre critique acerbe et désenchantement, sur les mutations socio-économiques de la Chine. Lorsqu'il puise chez Delacroix [cat. 158] et Manet [cat. 157], Minjun transpose les scènes de l'histoire française dans le contexte de la Chine contemporaine. Il substitue aux divers personnages originaux une figure qui lui ressemble[939], devenue peu à peu sa

937 Valerie L. Hillings, *op. cit.*, p. 50 : « loss of a past that had been expunged from the collective national memory ».

938 Si les deux œuvres citant ces monuments de la peinture d'histoire sont les plus connues, l'artiste a aussi parodié des chefs-d'œuvre européens classiques comme *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet en 1994*, Psyché et l'Amour* de Gérard et le *Portrait de Mademoiselle Rivière* d'Ingres en 1996, *Le Pape et le Portrait de l'Infante Marguerite* de Vélasquez en 1997 ou encore *Un Bar aux folies Bergères* de Manet en 2001.

939 Les diverses photographies mettant en scène Yue Minjun entretiennent la thèse de l'autoportrait en

marque de fabrique : celle, toujours répétée et identique, d'un homme au large rictus, toutes dents dehors. Ce sourire crispé et forcé rappelle celui affiché dans les images de propagande orchestrées par le pouvoir. Sous le pinceau de Yue Minjun, les yeux se plissent jusqu'à se fermer et la bouche grande ouverte ne laisse entrevoir ni gorge ni langue, mais seulement une béance opaque, un croissant de lune parfaitement noir encadré par deux rangées de dents blanches alignées. Toute intériorité se refuse pour laisser place à des figures uniformisées, déshumanisées. À la suite de Goya dans *El Tres de mayo*, Manet provoquait dans *L'Exécution de l'empereur Maximilien* un effet de désindividualisation des soldats tous vêtus du même uniforme, avec la même barbe, en train d'accomplir la même action dans la même position. Chez Yue Minjun, cette perte d'individualité s'étend à l'intégralité des protagonistes, tous ont une physionomie et une expression similaires. Ainsi, *L'Exécution de l'empereur Maximilien* est transformée en une *Exécution* [cat. 157], sans mention d'un épisode précis de l'histoire ou d'une identité des individus représentés. Seuls les costumes différencient les bourreaux des victimes : dans leur vulnérabilité, les exécutés vêtus de simples slips exposent leurs poitrines dénudées, tandis que les exécuteurs portent un t-shirt et un pantalon noir. À l'arrière, le muret en pierre peint par Manet est remplacé par une paroi dont l'architecture et la couleur rouge rappellent sans conteste la place de Tian'anmen, et avec elle les événements tragiques de juin 1989. À cette violence symbolique s'ajoute la violence formelle d'une lumière aux contrastes francs, aux angles tranchants.

Cette représentation prend les allures terrifiantes d'une allégorie de l'humanité perdue par l'uniformisation et la répression. Mais malgré son inquiétante grimace, le rire confère à l'image une dimension de farce. Et si les personnages miment un peloton d'exécution, l'absence d'armes en leurs mains fait sombrer la scène dans une mascarade tragique. Une observation similaire peut être faite au sujet de *La Liberté guidant le peuple* revue par l'artiste [cat. 158], où les figures ne brandissent que leurs points et leurs mains vides, sans baïonnettes, fusil ou drapeau. Dans la partie droite de *L'Exécution*, la pose du « faux exécuteur » de face reste identique à celle du soldat mexicain qui chargeait son fusil dans le tableau de Manet : par l'élimination de l'arme, son geste prend une tonalité différente et semble à présent être la manifestation d'un rire difficilement contrôlable. Ainsi, l'artiste provoque, en quelque sorte, une annulation de

faisant poser l'artiste avec un même rictus, créant ainsi un parallèle entre lui et les personnages de ses toiles (voir notamment les photographies publiées dans *Yue Minjun, L'ombre du fou rire*, [exposition, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 14 nov. 2012-17 mars 2013], Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2012.

contenu, une satire violente qui sape elle-même son propre sens ou du moins le laisse en suspens. La facture picturale lisse, impersonnelle et impénétrable favorise ce barrage fait à l'émotion.

Dans des œuvres réalisées dans les années 2000, Minjun puise à nouveau son iconographie dans des sources de la peinture européenne – cette fois pour les copier en les vidant de leurs personnages. Il choisit notamment de transformer une autre peinture d'histoire française, *La mort de Marat* de David. Sa version [cat. 159] donne à voir une baignoire de sang désertée par son occupant, l'illustre révolutionnaire assassiné. Cette opération rappelle les manipulations politiques des clichés photographiques officiels par les forces dirigeantes, où telle figure embarrassante, emprisonnée ou tuée entre temps peut être supprimée de l'image *a posteriori.* En outre, l'artiste prive cette grande peinture de sa signification historique originale, de son héroïsme et de son essence en la dépouillant de son sujet. Le choix de *La mort de Marat* est particulièrement significatif puisque, comme l'analyse Régis Michel, David y « troqu[e] le discours causal pour le discours figural »[940], en choisissant non de montrer l'épisode de l'assassinat mais la figure du héros mort. Yue Minjun prolonge ainsi ses recherches sur le thème de l'absence, auparavant traité par ses masques creux au faciès riant.

Dans sa contribution au catalogue de l'exposition consacrée à l'artiste à la Fondation Cartier en 2012-2013, François Julien décrit les deux modalités de citation de toiles préexistantes développées par Minjun, toutes deux marquées par l'absence :

> « Soit vous gardez la scène, telle qu'elle est restée gravée dans toutes les mémoires, mais vous en retirez les personnages : l'"histoire", la noble *historia* chère à la peinture classique, a disparu, il n'en reste qu'un décor. Décor : quel vide est laissé ? Qu'est-ce que la baignoire sanglante sans Marat couché ? [...] Soit vous substituez à la variété des figures – telles que la vie, leur élan les anime – ces faces hilares et stéréotypées. Du coup, la scène n'est plus portée mais posée ; de nouveau, elle n'est plus habitée. Ce n'est pas tant que le sens en soit trahi ou perverti ; mais c'est la possibilité même qu'il y ait encore du sens à l'oeuvre qui se défait.[941] »

En parodiant les grands modèles français, Yue Minjun produit une forme paradoxale : il propose une nouvelle peinture d'histoire – les trois toiles mentionnées sont réalisées conformément aux codes du genre dans de grandes dimensions – en phase avec son actualité, adaptée au contexte de la Chine contemporaine, et signifie dans le même temps l'impuissance du peintre et la non-viabilité d'un telle peinture.

940 Régis Michel, « La défaite de la peinture, Essai post-historique sur l'imposture idéologique de la peinture d'histoire », in *Face à l'histoire*, *op. cit.*, p. 32.
941 François Julien, « D'un sujet impossible », in *Yue Minjun, L'ombre du fou rire*, *op. cit.*, p. 24.

## 6.2 Les représentations en question

En tant que transformation d'une représentation familière au spectateur, la parodie peut être utilisée comme un moyen de bousculer le regard, de déplacer l'attention sur des valeurs sociales inhérentes à l'œuvre d'art, mais trop souvent passées sous silence. Sacralisée et canonisée, l'œuvre muséale semble en effet échapper à toute suspicion idéologique. La parodie offre la possibilité de montrer ce que le processus de célébration tend à passer à la trappe, à savoir l'idéologie qui imprègne toute représentation en tant que construction. Il s'agit dès lors de rendre visibles des enjeux de pouvoir et de domination en action dans la source parodiée, au-delà de son acceptation commune comme monument de l'histoire ou de l'histoire de l'art. Réformer la société et ses structures trouve ainsi un équivalent artistique dans la parodie de la culture dominante. Le rôle d'élément perturbateur au sein d'une hiérarchie préétablie propre à la parodie est ainsi mis à profit à des fins sociétales et politiques. Linda Hutcheon lie cette investissement de la parodie à la volonté postmoderniste d'une réutilisation paradoxale de la culture dominante, pour la contester tout en signalant son autorité :

> « La parodie des classiques canoniques américains et européens est l'un des moyens de s'approprier et de reformuler – avec un changement significatif – la culture dominante blanche, masculine, de classe-moyenne, hétérosexuelle et euro-centrée. Elle ne la rejette pas, pour la simple et bonne raison qu'elle ne le peut pas. Le postmodernisme signale sa dépendance par l'emploi de ce canon culturel, mais révèle sa rébellion par un usage ironique de celui-ci.[942] »

Cette culture étant de fait inévitable, les artistes choisissent de s'atteler à sa déconstruction parodique. Mais la parodie ne tient pas seulement lieu de moyen *par défaut* : son mode opératoire, qui est celui d'une réappropriation et d'un affrontement, se révèle aussi comme une arme particulièrement efficace.

À partir du milieu des années 1970, l'artiste américain Robert Colescott dénonce le racisme en révisant les chefs-d'œuvre de la peinture, de Van Eyck, Vermeer, Van Gogh ou encore De Kooning [cat. 55][943]. Elizabeth Carpenter perçoit dans cette

942 Linda Hutcheon, *A poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, 1988, p. 130 : « Parody of canonical American and European classics is one mode of appropriating and reformulating – with significant change – the dominant white, male, middle-class, heterosexual eurocentric culture. It does not reject it, for it cannot. Postmodernism signal it dependance by it use of the canon, but reveals its rebellion through its ironic abuse of it. »

943 Avec : *Natural Rhythm : Thank you Jan van Eyck* (1975) ; *Jus' Folks by Vermeer* (1976) ; *Eat Dem Taters, after Van Gogh* (1975) ; *I Gets A Thrill Too When I Sees Dekoo* (1978) [cat.55].

démarche la volonté de « saper les mythes culturels »[944]. En 1975, son choix se porte sur une œuvre dépeignant un épisode emblématique de l'histoire des États-Unis[945] : *Washington Crossing the Delaware* (1851) d'Emanuel Leutze. Sa parodie s'intitule *George Washington Carver Crossing the Delaware : Page from an American History Textbook* [cat. 54]. George Washington, chef d'état-major de l'armée continentale au moment de la traversée du Delaware en 1776 et futur premier président des États-Unis, y est remplacé par George Washington Carver (1864-1943), agronome et botaniste afro-américain né esclave. En opérant cet échange de figures deux siècles après l'épisode fondateur commémoré par le tableau de Leutze, l'artiste signifie combien l'histoire nationale proposée dans les manuels est construite par des Blancs, pour des Blancs. La transformation de la peinture originale rappelle sur le mode de la dénonciation le *blackface* popularisé au XIX^e^ siècle, grimage théâtral qui s'accompagne de stéréotypes racistes. Pour ce qui est de l'équipage, la transformation ne s'arrête, en effet, pas à une modification d'épiderme : les personnages souriants assis dans le bateau correspondent tous à des clichés de l'imagerie populaire raciste américaine, entre autres une Aunt Jemina au fichu, un musicien au banjo et au haut-de-forme cabossé ou un pêcheur au chapeau de paille. Avec une verve satirique aiguisée propre à l'artiste, ces figures caricaturales, symboles d'un asservissement, viennent bousculer l'image patriotique et héroïque en siégeant en son évocation parodique : « J'utilise des stéréotypes, et questionne l'héroïsme dans l'art. J'utilise l'humour comme un appât, vous entraînant à vous confronter à la critique sociale.[946] » Comme l'analyse Elizabeth Carpenter, le résultat de la parodie est de « subvertir le statut iconique de ces peintures en exposant le discours dominant qui les a produit[947] ». Colescott rappelle aussi combien l'histoire et l'identité américaines ne sauraient se penser et ne devraient se transmettre sans porter la lumière sur leur part abjecte et refoulée, qu'est l'esclavage.

Comme le souligne Linda Hutcheon, se saisir d'une œuvre d'art passée ne conduit pas seulement à un *art sur l'art* concentré sur des problématiques formelles, mais aussi à une réflexion sur le contexte social auquel l'œuvre se rattache : « La

944 Elizabeth Carpenter, « Robert Colescott », in *Bits & Pieces Put Together to Present a Semblance of a Whole : Walker Art Center Collections*, Walker Art Center, Minneapolis, 2005, p. 165 : « to undermine cultural myths ».

945 L'épisode de la traversée du Delaware par Washington avait été traité à deux reprises par Roy Lichtenstein, en 1951 et 1952, et par Larry Rivers en 1953.

946 Robert Colescott, cité in Lucy R. Lippard, *Mixed Blessings : New Art in a Multicultural America*, New York, Pantheon Books, 1990, p. 239.

947 Elizabeth Carpenter, *op. cit.*, p. 165 : « to subvert the iconic status of these paintings by exposing the dominant discourse that produced them ».

parodie peut être utilisée comme une technique auto-réflexive qui désigne l'art comme art, mais aussi l'art comme inéluctablement lié à son passé esthétique et même social.[948] » Partant du constat de ce lien « inéluctable », l'artiste britannique d'origine nigériane Yinka Shonibare déclare : « Je pense que l'art de chaque époque est politique […], il est toujours utilisé comme un moyen d'exprimer certaines choses sur la société de son temps.[949] » Aussi, lorsqu'il parodie en 1998 [cat. 235], puis en 2001 [cat. 236], deux tableaux appartenant aux collections nationales conservées à Londres, où il réside, son choix est essentiellement politique. Les deux toiles en question, à savoir *Mr and Mrs Andrews* (c. 1750) de Gainsborough et *La Balançoire* (1767) de Fragonard, représentent respectivement l'aristocratie anglaise et française du XVIII^e^ siècle. Lors d'un entretien avec Okwui Enwezor en 2003, Shonibare rend compte des structures sociales sous-tendues par ces œuvres, structures sur lesquelles il entend mettre l'accent :

> « *Mr and Mrs Andrews* impliquait la représentation de la propriété par les aristocrates du XVIII^e^ siècle, lesquels se servaient de la peinture pour affirmer leur statut social. C'était une époque où chacun connaissait sa place, où personne ne traversait les frontières et où seuls les riches possédaient la peinture comme moyen d'expression. […] *La Balançoire* de Fragonard était une représentation frivole, une peinture commandée par un noble en bonne santé pour dépeindre sa maîtresse. Tout cela était alors très frivole, excepté que ce mode de vie luxueux mené par des gens en très bonne santé était toujours, inévitablement, fondé sur l'esclavage ou sur quelque autre mode d'exploitation. C'est au prix de la sueur d'autres que les gens menant ce mode de vie pouvaient s'offrir la commande de cette œuvre d'art frivole.[950] »

Dans les versions en trois dimensions réalisées par Shonibare, les personnages originaux sont étêtés, rappel historique de la Révolution française et de ses décollations. Il offre ainsi la mise en scène macabre et humoristique d'une aristocratie fastueuse déchue, décapitée, à laquelle s'ajoute la mise à mal des grands modèles artistiques muséaux. La parodie lui permet de jouer à brouiller les frontières entre les cultures –

948 Linda Hutcheon, *Politics of Postmodernism*, *op. cit.*, p. 97 : « Parody can be used as a self-reflexive technique that points art as art, but also art as inescapably bound to its aesthetic and even social past. »

949 Yinka Shonibare, « Yinka Shonibare : Of Hedonism, Masquerade, Carnivalesque and Power, a Conversation with Okwui Enwezor », in *Looking Both Ways : Art of the Contemporary African Diaspora*, [exposition Museum for African art, New-York, 14 nov. 2003-1^er^ mars 2004 ; Ed. Laurie Ann Farrell], Gent, Snoeck, 2003, p. 175 : « I think that art of every age is political […], it's used as a means of expressing certain things about the society at the time. »

950 *Ibid*, p. 175-176 : « *Mr and Mrs Andrews* involved a representation of property by eighteenth-century aristocrats, who used painting a a way of expressing their social status. It was a time when everyone knew their place, you did not cross the boundaries, and only the rich had this means of expression. […] Fragonard's *Swing* was a frivolous representation, a painting commissioned by a wealthy nobleman to depict his mistress. It was very frivolous indeed, then, expect that the luxurious life-style of very wealthy people was always, inevitably, based on slavery or some other kinf of exploitation. The people with this life-style could only afford to commission this frivolous artwork through the sweat of others. »

thématique chère à l'artiste qui se définit lui-même comme un « hybride post-colonial »[951] – et ne cesse de questionner sa condition et sa double identité, tant sur un plan artistique que politique. Les mannequins sans visage utilisés par Shonibare ont la peau mate et leurs costumes, dont les modèles sont copiés avec attention d'après les toiles originales, sont désormais taillés dans des tissus africains aux imprimés colorés. Si ces tissus, appelés « wax », sont associés à une imagerie typiquement africaine et ont été réappropriés dans les années 1970 pour devenir le symbole d'une Afrique libre et décolonisée, ils sont à l'origine inspirés du batik indonésien et manufacturés en Hollande et en Angleterre. En provoquant un contraste entre les vêtements associés à l'aristocratie du XVIII^e^ et ces étoffes, l'artiste joue sur la fabrication artificielle de toute identité culturelle tout en signifiant l'interdépendance entre l'Afrique et l'Europe : « J'aime le fait que j'achète quelque chose qui est fabriqué en Europe et conçu par des Européens, et qui est pourtant censé symboliser le nationalisme africain.[952] » Derrière l'élégance de ses sculptures, l'artiste s'appuie sur le réemploi parodique d'œuvres préexistantes marquées par l'histoire pour questionner les relations de domination, de pouvoir et d'identité se poursuivant à l'ère postcoloniale.

Le dialogue entrepris avec les œuvres d'art préexistantes est un dialogue avec le passé social et politique auxquels elles appartiennent, mais aussi avec les pouvoirs en place qui les célèbrent. En 1983, l'artiste chinois Huang Yong Ping choisit de parodier une toile française du XIX^e^ siècle, *Les Foins* (1877) de Jules-Bastien Lepage. Comme le précise Xiaoping Lin dans son article « Those Parodic Images : A Glimpse of Contemporary Chinese Art »[953], la toile avait rencontré un franc succès lors d'une exposition sur la peinture de paysage française du XIX^e^ siècle à la galerie nationale de Pékin, en 1978[954]. Dans sa parodie[955] [cat. 262], l'artiste fait montre d'une grande méfiance à l'égard des échanges culturels affichés et valorisés par la République

951 Yinka Shonibare, cité in Cristana Perella, « Be-Muse. Between Mimesis and Alterity », in *Yinka Shonibare, Be-Muse*, [exposition musée Hendrik Christian Andersen, Rome, 5 déc. 2001-3 mars 2002], Roma ; Torino, Umberto Allemandi & C., 2002, p. 16 : « postcolonial hybrid ».

952 Yinka Shonibare in Valentina Brushi, « Interview with Yinka Shonibare », in *Yinka Shonibare, Be-Muse*, *op. cit.*, p. 99 : « I like the fact that I buy something, which is made in Europe and designed by Europeans, and yet it supposed to symbolize African nationalism. »

953 Xiaoping Lin, « Those Parodic Images... », *op.cit.*, p. 120.

954 Il s'agit de l'exposition *Faguo 19 shiji nongcun fengjinghua* (exposition de peinture de paysage rural du XIX^e^ siècle français) ouverte en mars 1978 à la galerie nationale de Pékin et sponsorisée par la CPAFFC (Chinese People's Association for Friendship with Foreign Culture). Événement renseigné in « Chronicle 1976-2006 », *Contemporary Chinese Art, Primary Documents*, [ed. by Wu Hung, with the assistance of Peggy Wang], New York, Museum of modern art, 2010, p. 408.

955 *Les foins (Duocao)* est présentée lors d'une exposition organisée par Huang Yong Ping en 1983, Wuren xiandai huazhan (A Modern Art exhibition of Five Artists), à Xiamen.

populaire de Chine depuis la mort de Mao Zedong en 1976, derrière lesquels se cachent une volonté de propagande et de manipulation des mentalités par l'art :

> « Pour Huang, même l'art français académique du XIX^e^ siècle, récemment rendu accessible au public chinois par les soit-disant programmes d'"échange culturel" mis en place par le gouvernement, était aussi insoutenable que le fardeau de la tradition chinoise.[956] »

Par la re-contextualisation parodique – laquelle répond à une re-contextualisation politique effectuée par le pouvoir –, Huang Yong Ping établit un lien entre l'image de ce couple de paysans au repos, destinée au Salon de 1878, et la représentation officielle de paysans bienheureux, nourrie par les peintres du Réalisme socialiste. Il montre ainsi combien la représentation de la vie paysanne, qu'il s'agisse du naturalisme français du XIX^e^ siècle ou du réalisme socialiste chinois, est toujours perçue à travers un filtre idéologique orienté et ne peut être prise pour argent comptant.

L'artiste resserre le cadre autour de la figure féminine, dont il couvre partiellement le visage d'un morceau de masque en plâtre, associé par Xiapong Lin aux moulages utilisés dans les cours de dessins. L'auteur perçoit la démarche comme « un geste typiquement dadaïste »[957]. Au-delà d'une réaction d'esprit Dada contre toute pratique académique de l'art, sans doute faut-il voir aussi dans ce morceau de moulage posé sur une image une référence à *With my tongue in my cheek* (1959), autoportrait réalisé par Marcel Duchamp suite à une sollicitation de Robert Lebel à l'occasion de la première monographie consacrée au travail de l'artiste[958]. Huang Yong Ping semble ainsi se démarquer des programmes officiels de transmission de l'art occidental pour choisir lui-même ses propres références fondatrices, celles de l'avant-garde dadaïste. Le masque ajouté par l'artiste est, à nos yeux, facteur et révélateur d'artifice. Il renvoie au théâtre et désigne la représentation plébiscitée par le pouvoir comme une mascarade, dont l'effet est de camoufler les conditions de vie effectives des paysans, la réalité sociale du labeur, de la misère et de la pauvreté. Tout comme il l'était chez Duchamp, ce morceau de visage, empreinte en trois dimensions posée sur une image, introduit aussi une relation de relativité vis-à-vis du réel entre icône et indice, entre « moulage du

956 *Ibidem* : « For Huang, even nineteenth-century French Academic art, newly available to the Chinese audience through the government's so-called "cultural exchange" programs, was unbearable as the burden of Chinese tradition. »

957 *Ibidem* : « a typical Dadaist move ». Huang Yong Ping fondera en 1986 le groupe Xiamen Dada avec Cha Lixiong, Liu Yiling, Lin Chun et Jiao Yaoming.

958 L'intérêt et l'admiration de Huang Yong Ping pour Marcel Duchamp est manifeste dans plusieurs citations de son œuvre, notamment dans les diverses versions de *Cinquante bras de Bouddha* (1997-2013) ou encore l'installation *Bodhisattva with a Thousand Hands* (2012), où l'artiste reprend la forme du *Porte-bouteille* de 1914.

corps » et « signe figuratif dessiné »[959]. Huang Yong Ping politise le procédé en le déplaçant du thème de l'autoportrait, certes ironique mais non moins autocentré, vers une problématisation de la représentation paysanne. Le masque participe à la démonstration de la fausseté de la représentation visuelle, désignée comme simulacre – intention que corrobore le pied de la paysanne, lequel sort du cadre en bois choisi par l'artiste pour gagner symboliquement l'espace présent et extra-artistique du spectateur. Comme le souligne Hou Hanru, il s'agit avant tout d'exprimer « une défiance envers la culture »[960]. Parodier la toile de Jules-Bastien Lepage devient le moyen de dénoncer l'artificialité des « images prolétariennes »[961] officielles, tout en jetant la suspicion sur une mondialisation culturelle dont les choix sont orientés vers des représentations et des thèmes valorisés par le pouvoir.

L'œuvre du passé n'est plus considérée comme un monument intronisé et intouchable, mais comme un outil de pouvoir et de diffusion d'une pensée contre lesquels le parodiste désire s'élever. Dans son article de 1977 « Les Pirates de l'art », Jean-Jacques Lévêque observe la posture politique de certains artistes se livrant à la citation, chez qui l'ambition est de « démystifier les valeurs sociales à travers les chefs-d'œuvre qui les véhiculaient »[962]. En 1970, Larry Rivers réalise dans cet esprit une œuvre en trois dimensions éloquemment intitulée *I like Olympia in black face* [cat. 215]. Au premier plan, trônant sur son lit, une Olympia noire se fait apporter un bouquet de fleurs par une servante blanche. Le petit chat noir original, « caricature du compagnon de sabbat des sorcières, animal de mauvais augure et allusion érotique manifeste »[963], est transformé avec ironie en innocent chat blanc. Au second plan, la scène se répète, conforme à celle dépeinte par Manet : une Olympia blanche, une servante noire, un chat noir. Par ces rôles interchangeables, la « ségrégation raciale » ayant eu cours légalement dans les États du Sud des États-Unis jusqu'en 1965 est dénoncée en tant que condition arbitraire. Il n'est pas question ici de fustiger, plus d'un siècle plus tard, le peintre du XIX^e^ siècle en tant qu'apologiste du racisme, mais de

959 Rosalind Krauss, « Marcel Duchamp ou le champ imaginaire », *Le Photographique, Pour une théorie des écarts, op. cit.*, p. 86. Il s'agit ici d'une représentation peinte, et non dessinée comme c'est le cas dans *With my tongue in my cheek*.

960 Hou Hanru, « De "décrire la réalité" au "théâtre du monde", L'art chinois depuis 1979 », in *Face à l'histoire*, *op. cit.*, p. 550. L'auteur décrit notamment l'œuvre emblématique de Huang Yong Ping, *Histoire de la peinture chinoise et Histoire concise de la peinture moderne lavées pendant deux minutes dans un lave-linge*, 1987.

961 *Ibid.*, p. 548.

962 Jean-Jacques Lévêque, « Les Pirates de l'art », *Les Nouvelles Littéraires*, Paris, 6-13 oct. 1977.

963 Françoise Cahin, notice d'*Olympia*, *op. cit.*, p. 178.

dresser le « constat d'un racisme implicite »[964] – présent dans toute une tradition picturale des Odalisques aux esclaves –, auquel le spectateur risquerait de s'habituer jusqu'à ne plus s'en émouvoir au contact du chef-d'œuvre. L'artiste rend visible ce que le regard contemporain a tendance à intégrer comme une norme de l'époque passée, pour se concentrer sur de tout autres appréciations, alors même que le racisme persiste et sévit toujours. Tandis que le tableau est connu pour le scandale suscité à l'époque par les choix formels et la nature provocante de son sujet, Rivers déplace la force polémique de l'image, ainsi que notre attitude de spectateur. Il invite désormais à se questionner sur des considérations ayant trait au racisme, centrales dans l'Amérique des années 1960 et 1970. Pierre Bourdieu a analysé l'utilisation de la parodie par Manet comme une « violence symbolique dirigée contre une forme symbolique dominante »[965] : avec *Olympia*, le peintre brisait le filtre académique posé sur les nus présentés au Salon pour montrer le prosaïsme de son sujet. Larry Rivers exerce une même stratégie, mais s'en prend à présent aux structures de domination racistes conservées par Manet.

Dans *Portrait (Futago)* [cat. 167] de Yasumasa Morimura, de 1988-1990, le regard porté sur la grande œuvre scandaleuse de l'histoire de l'art qu'est *Olympia* est à nouveau déplacé par sa parodie. Il est à présent question de rapports de pouvoir culturels, entre Orient et Occident – plus précisément entre Asie et Europe, Japon et France –, et de genre, entre masculin et féminin. La préoccupation du multiculturalisme et de ses présupposés imprègne la pratique développée par Morimura. La parodie est chez lui un outil pour souligner l'omniprésence des modèles occidentaux[966] à l'œuvre dans la mondialisation et le prétendu partage international des références, notamment du point de vue de la formation à la culture artistique :

> « L'éducation artistique à l'école était presque exclusivement un programme occidental – en commençant par l'image de la Vénus de Milo, par le biais de la ré-appréciation du classicisme à la Renaissance avec Léonard de Vinci et Michel-Ange, puis via les courbes du Baroque, jusqu'aux impressionnistes – et c'était cela "l'histoire de l'art". […] Du point de vue du savoir comme de la technique,

964 Marco Livingstone, *Pop art, op. cit.*, (1990), p. 212.

965 Pierre Bourdieu, *Manet, Une révolution symbolique*, Paris, Ed. Raisons d'agir/Ed. du Seuil, 2013, p. 376

966 Nous avons précédemment abordé cet aspect au sujet de l'artiste coréen Cody Choi, cf. *supra* chap. 5, 5.2. Cette critique s'exprime aussi sous une forme parodique dans les grandes fresques photographiées en 2003 par l'artiste chinois Wang Qinsong. *Chinamansion* et *Romantique* opèrent la synthèse colorée entre les tableaux des maîtres occidentaux, Botticelli, Raphaël, Vélasquez, Ingres, Courbet, Manet ou Munch pour ne citer que ceux-là. L'artiste témoigne ainsi d'une inculcation de l'histoire de l'art occidentale, face à laquelle l'artiste chinois réagit par la synthèse, l'incorporation et l'assimilation, ici gérées sur un mode parodique.

> l'éducation artistique que j'ai reçue est fondée sur la tradition occidentale. Ainsi, bien qu'étant japonais, il n'est pas étonnant que j'ai choisi de me concentrer thématiquement sur l'histoire de l'art occidentale dans mes propres tentatives artistiques.[967] »

Lorsqu'il s'identifie aux personnages peints de l'histoire de l'art pour rejouer sur un mode parodique les grands tableaux occidentaux, l'artiste produit volontairement un contraste par son « visage très clairement de type asiatique »[968]. Il s'agit, selon les propres termes de Morimura, de dresser un « portrait psychologique de [lui]-même ayant été fortement influencé par la culture occidentale, bien qu'étant né homme japonais et ayant été élevé comme tel[969] ».

Au sujet du *Portrait d'Émile Zola* (1868) peint par Manet, où une reproduction d'*Olympia* côtoie une estampe d'Utagawa Kuniaki, Françoise Cachin rappelle que le « goût pour l'art japonais » était alors un « symbole de modernité stylistique »[970]. L'auteure signale par ailleurs que certains commentateurs ont vu, dans le traitement des contours et des surfaces colorées d'*Olympia*, une « influence précoce de l'estampe japonaise »[971]. En parodiant *Olympia*, Morimura signale une influence réciproque, de l'artiste français du XIX^e^ puisant dans l'art japonais et de l'artiste postmoderne japonais citant le tableau français. Cette relation interculturelle n'est plus à sens unique. L'étoffe sur laquelle l'Olympia de Morimura repose est désormais un kimono décoré de motifs et d'oiseaux dorés. Quant au chat noir, il est remplacé par un chat porte-bonheur Maneki-neko en porcelaine. Le japonisme kitsch, ainsi mis en place à l'aide d'accessoires stéréotypés, sonne incontestablement comme un commentaire ironique sur l'attrait des peintres occidentaux du XIX^e^ siècle pour le Japon et tout autre orientalisme en tant que ressource inspirante. Si le rapport quasi-systématique aux modèles de la peinture occidentale implique une assimilation et une fascination certaine dont témoignent les propos précédemment cités, le multiculturalisme mis en place par

967 Yasumasa Morimura, « About my work », in *Daughter of art history. Photographs by Yasumasa Morimura*, New York, Aperture, 2003, p. 113 : « Art education in school was almost exclusively a Western curriculum – starting from the image of Venus de Milo, up through classicism's re-appreciation in the Renaissance with Leonardo da Vinci and Michelangelo, then on via the curves of the Baroque, toward the Impressionists – and that was "art history". […] Both in knowledge and technique, the art education I received was based in the Western tradition. Thus, despite being Japanese, it's little wonder that I've chosen to focus thematically on Western art history in my own artistic endeavors. »

968 *Ibid.*, p. 114 : « very clearly Asian-looking face ».

969 *Ibidem* : « psychological portrait of myself having been strongly influenced by Western culture, despite having been born and raised as a Japanese man. »

970 Françoise Cachin, notice du *Portrait d'Émile Zola*, *op. cit.*, p. 280.

971 Françoise Cachin, notice d'*Olympia*, *op. cit.*, p. 182. En note, l'auteure renvoie en particulier à N.G. Sandblad, *Manet : Three Studies in Artistic Conception*, Lund, 1954, p. 78-79.

Morimura n'est pas dénué de distance critique[972] : il entérine la transmission d'un bagage culturel occidental dominant, tout en révélant un profond clivage.

L'artiste souligne la proximité et la familiarité entre son œuvre et celle de Manet, mais laisse apparaître dans le même temps la distance qui le sépare de cette icône de l'art occidental. L'identification ne se fait pas seulement de Morimura à Manet, mais aussi de Morimura à Olympia, laquelle est désignée comme une jumelle (*futago* en japonais) [cat. 167]. Il se farde pour blanchir sa peau et travestit son corps d'homme nu par l'ajout d'une perruque blonde surprenante, d'une féminité artificielle, ainsi que d'une fleur, de mules et de bijoux proches de ceux portés par Victorine Meurent. Pour le rôle de la servante, il se travestit également – à l'aide d'une robe en tulle, d'une perruque et de bijoux – et noircit sa peau. Morimura déguise ostensiblement son identité d'homme japonais et transgresse à la fois les codes de la représentation du corps féminin en peinture et la hiérarchie des rôles sociaux liée à la couleur de peau, ici réduite à un simple maquillage. Là encore, l'enjeu de cette transformation identitaire repose sur une ambiguïté permise par la parodie, entre assimilation et distance, ressemblance et différence. L'artiste produit de l'incongru en exposant un corps d'homme là où le spectateur s'attend à une femme, et entend dans le même temps attirer notre attention sur le corps peint par Manet, corps qu'il juge « étrangement masculin »[973] et tout compte fait assez similaire au sien. Morimura désire ainsi « mettre en avant une sphère ambiguë sexuellement, ni-homme-ni-femme[974] ». C'est en jouant le tableau source avec son propre corps – forme d'intégration parodique menée à son paroxysme –, que Yasumasa Morimura soulève des questions d'échanges culturels, mais aussi des questions de genre propres aux représentations artistiques muséales. Cette démarche parodique par l'incarnation, manière de se réapproprier l'œuvre, tout en la

972 Né au Soudan et travaillant actuellement en France, l'artiste Hassan Musa joue lui aussi sur le mélange des cultures dans ses parodies politiques. Dans ses grandes peintures sur tissu, l'artiste mêle les images d'actualité aux grands modèles de l'histoire de l'art occidentale. Dans son *Great American Nude* de 2002 [cat. 172], dont le titre renvoie à Tom Wesselmann, Hassan Musa greffe le visage d'Oussama Ben Laden sur un corps nu d'après *L'Odalisque blonde* de Boucher. À cet hermaphrodite très provoquant s'ajoutent des symboles des États-Unis, drapeaux, motos ou allusions au Pop art. Dans ce parasitage se lit une dénonciation aux multiples facettes, qui ne manque pas d'épingler la manière dont l'actualité est construite par les médias et le soit-disant mélange des cultures. Lequel est reçu par l'artiste avec méfiance : « Le dialogue des cultures est pour moi l'autre face de la guerre des cultures. La notion même de "dialogue des cultures" est une notion suspecte parce qu'elle suppose l'existence d'entités culturelles autonomes et entières. […] Lorsqu'il y a un conflit d'intérêt (pour le pétrole, le gaz naturel, l'uranium…etc), le dialogue entre les cultures n'est plus possible, c'est la guerre. » [Propos de l'artiste rapporté sur son site officiel : http://www.pascalpolar.be/site/oeuvresview.php?no_inv=hassan_musa-01-62].

973 Yasumasa Morimura, *Daughter of art history, op. cit.*, p. 119.

974 *Ibid.*, p. 120 : « to put forth a neither-male-nor-female sexually ambiguous realm. »

discutant de manière critique, est employée à plusieurs reprises par des artistes féministes.

Comme le souligne Linda Hutcheon, de nombreuses femmes artistes se revendiquant du féminisme ou étant rattachées au féminisme par les critiques utilisent la parodie avec les mêmes procédés décrits précédemment[975] :

> « Les stratégies postmodernes parodiques sont souvent utilisées par les artistes féministes pour attirer l'attention sur l'histoire et sur le pouvoir historique de ces représentations, tous deux contextualisés ironiquement de manière à les déconstruire.[976] »

En dépit de nos réticences à regrouper ces parodies en regard de leur cible et de leur visée féministe, force est de constater que ces artistes semblent être les seules à prendre en charge, par la parodie, la contestation de la représentation du corps féminin dans l'histoire de l'art[977]. Quand Yasumasa Morimura parodie *Olympia* en 1988 [cat. 167], il génère un trouble du genre et de l'identité par le travestissement – thèmes par ailleurs abordés par les théoriciennes féministes –, plus qu'il ne s'attèle à la dénonciation frontale d'une domination masculin/féminin. Lorsque Larry Rivers titre, quant à lui, sa parodie de 1970 *I like Olympia in black face* [cat. 215], le « je » du faire artistique et du regard désirant reste sans conteste celui d'un homme, qui décide de la mise en image d'une sexualité prêtée au corps de la femme. La question d'une minorité féminine – surreprésentée dans son statut de modèle et de corps exposé au regard, marginalisée ou

975 Cette pratique de la parodie n'est pas seulement le fait des artistes, mais aussi des critiques d'art et théoriciennes féministes. L'exemple le plus célèbre est sans doute la photographie prise par Linda Nochlin en 1972, *Buy my bananas,* réalisée dans le cadre de ses recherches sur l'érotisme et l'imagerie féminine du XIX^e^ siècle. Nochlin part alors du constat que les « images de délectation ou de provocation ont toujours été créées *à propos* des femmes, pour les plaisir des hommes et par des hommes ». [Linda Nochlin, « Érotisme et images du féminin dans l'art du XIX^e^ siècle », (1972), *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, 1989, [trad. française par Oristelle Bonis], Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 1993, p. 192]. Nochlin part de la photographie triviale d'une jeune femme nue, à l'exception de bas et de chaussures, tenant un plateau de pommes au niveau de ses seins. Cette photographie, légendée « Achetez des pommes », est rattachée par l'auteure à toute une tradition de la peinture, dont le célèbre tableau de Gauguin *Deux jeunes filles avec des fleurs de mangue* (1899). Partant du constat que ce type d'analogie n'existe pas pour l'anatomie masculine, à moins qu'il ne s'agisse d'un rabaissement, elle décide de parodier la photographie, de lui apporter un pendant « Buy my bananas ». Par le comique et l'incongru de la photographie, la non-réversibilité de ce type d'analogie dans nos sociétés est exposée de manière efficace.

976 Linda Hutcheon, *Politics of Postmodernism*, *op. cit.*, p. 98 : « Postmodern parodic strategies are often used by feminist artists to point to the history and historical power of those cultural representations, while ironically contextualizing both in such way as to deconstruct them. »

977 Notons que si Peter Saul ne concentre pas sa parodie d'Olympia sur ces enjeux de domination homme/femme autant que ne le font les artistes féministes, *Piece of Cake Edouard* [cat. 223] moque par le grotesque et le carnavalesque la réduction du corps à un morceau de gâteau consommable, cf. *supra* chap. 5, 5.2.

exclue dans son statut d'artiste – dans un milieu de l'art phallocratique est ainsi laissée en suspens et déléguée d'une certaine façon « à d'autres », au profit de diverses considérations tout aussi interrogeables et condamnables. En 2001, l'artiste jamaïcaine Renee Cox pose en *Olympia* pour *Olympia's Boyz* [cat. 59], ou en *Grande Odalisque* pour *Baby Back* [cat. 60][978]. Elle s'en prend alors à une tradition artistique dominée par les hommes en tant qu'artistes et spectateurs. Les corps féminins des modèles peints sont réinvestis de manière critique par cette réincarnation. Mais elle semble aussi faire référence aux parodies féministes des années 1970, entre autres celles de Orlan et de Valie Export, pour perpétuer leur reconquête tout en signalant et en dénonçant les questions de domination et d'exclusion sociale et sexuelle liées au racisme[979], mises de côté par ses prédécesseurs européennes. Les parodies féministes subissent donc elles-mêmes des révisions, par la signalisation de leurs manquements, montrant ainsi que toute parodie laisse à sa suite un champ ouvert et infini aux contestations et aux relectures.

Nous n'ambitionnons pas ici de retracer l'histoire du féminisme dans l'art, vue au travers du prisme de la parodie. Notre approche des parodies pouvant être qualifiées de féministes n'est pas chronologique, mais elle se concentre sur deux fronts ouverts simultanément ou séparément par les artistes : la parodie comme moyen de critiquer la représentation du corps féminin véhiculée par l'œuvre d'art passée et/ou comme moyen de dénoncer la place des femmes dans l'art du point de vue institutionnel. Les artistes œuvrent ainsi à une émancipation par la réappropriation d'une image dont elles jugent être dépossédées et/ou luttent contre une exclusion professionnelle par le milieu de l'art. La parodie est déployée pour passer du statut d'objet à celui de sujet, du statut de modèle à celui d'artiste, sorte de reconquête critique riche et paradoxale. En tant qu'incorporation et passage au crible du préexistant, elle apparaît comme une arme adéquate pour élaborer une nouvelle identité propre, s'inscrivant nécessairement dans une relation aux archétypes traditionnellement proposés, ou plus précisément imposés[980].

978 Renee Cox a parodié à plusieurs reprises des tableaux de l'histoire de l'art dans une visée politique. En 1996, elle interprète elle-même, nue, le figure du Christ pour son subversif *Last Supper*. *Olympia's Boyz* et *Baby Back* appartiennent à la série parodique de 2001 *American Family*.

979 Cette thématique est aussi présente, cette fois sous une forme non parodique, dans l'œuvre de l'artiste américaine Carrie Mae Weems, *Not Manet's Type*, de 2001. Il s'agit d'un autoportrait de l'artiste, pris par le reflet apparaissant dans un miroir rond. La photographie la représentant debout, nue et de dos, les mains appuyées sur les barreaux d'un lit, est accompagnée d'un texte : « It was clear, I was not Manet's type, Picasso – who had a way with women – only used me & Duchamp never even considered me. »

980 Si nous nous concentrons ici sur les œuvres d'art, l'imagerie de la publicité ou de la photographie de

La pratique du « tableau vivant »[981] – sur un mode qu'on peut qualifier de « re-enactment »[982] –, telle qu'on la trouve chez Renee Cox, est exploitée à plusieurs reprises par les artistes féministes. Dans *L'Origine de la guerre* [cat. 177][983] de 1989, Orlan opte pour le choc visuel efficace d'un renversement des postures[984] : l'artiste est désormais une femme contrôlant la mise en image du sexe masculin. Mais le mode le plus fréquemment exploité est celui d'une réappropriation de l'image du corps féminin et de sa sexualité. Faire jouer les grandes figures féminines représentées dans l'histoire de l'art par des femmes contemporaines[985], en chair et en os devant l'objectif, ou l'interpréter soi-même, de façon performative, est l'un des procédés mis en place afin d'acter cette reprise de contrôle sur le corps. Si notre corpus exclut les performances à proprement parler et l'art vidéo[986], la photographie offre des exemples de tableaux vivants parodiques féministes. Dans *Strip-tease occasionnel à l'aide des draps du trousseau* [cat. 175], Orlan interprète une séance de déshabillage, développée en huit

mode constituent elles aussi des cibles de choix.

981 Nous reviendrons sur la pratique du « tableau vivant » dans notre sixième chapitre, en nous appuyant notamment sur l'ouvrage de Bernard Vouilloux, *Le Tableau vivant, Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, 2002. Cf. *infra* chap. 8, 8.2.

982 Terme qui regroupe diverses pratiques dans le milieu de l'art, allant de la re-présentation de performance, comme mode particulier de « conservation » et d'archivage, à la pratique photographique du « tableau vivant » qui nous intéresse ici.

983 Au sujet du titre de cette œuvre, cf. *supra* chap. 4, 4.1.

984 Ce retournement afin de souligner les habitudes du regard concernant le nu féminin et le nu masculin est aussi celui qu'avait employé Linda Nochlin en 1972 dans *Buy my bananas*, cité précédemment en note. Sur un mode moins ouvertement parodique, Sylvia Sleigh fait elle aussi poser des hommes à la place de figures féminines. Dans les années 1970, la peintre américaine cite et actualise à plusieurs reprises les chefs-d'œuvre de la peinture, par exemple dans *The Court of Pan* (1973) d'après Luca Signorelli, ou *Concert Champetre* (1976) d'après Titien. Dans ces deux œuvres, la répartition des figures de femmes et d'hommes, toutes dénudées, est équivalente aux originaux. Pour ce qui est de *Philip Golub Reclining* (1971) et de *The Turkish Bath* (1973), tableaux tous deux réalisés d'après des sources qui mettent en scène des canons de beauté féminine érotisés, respectivement la *Vénus à son miroir* de Vélasquez et *Le Bain turc* d'Ingres, l'artiste choisit au contraire d'inverser les rôles. Elle se positionne en tant qu'artiste femme représentant des corps d'hommes nus. Telle Vélasquez dans ses *Ménines*, elle s'autoportraiture d'ailleurs à l'action dans *Philip Golub Reclining* : « Habillée, active, elle se représente dans le rôle de l'artiste fixant sur la toile le modèle amsculin, passif, étendu devant elle. » [Linda Nochlin, « Sur quelques réalistes de sexe féminin », in *Femmes, art et pouvoir*, *op. cit.*, p. 146-147.]

985 À la différence de Morimura chez qui le « tableau vivant » est l'occasion, comme nous l'avons vu, d'un travestissement masculin/féminin et d'un trouble des genres.

986 Pour ce qui est de la performance, on peut citer à titre d'exemple Carolee Schneemann incarnant Olympia dans *Site* (1964, Stage 73, Surplus Dance Theater, New York), performance de Robert Morris. Dans l'art vidéo performatif, on peut notamment mentionner le travail d'Ulrike Rosenbach. Dans *Don't believe I'm an Amazone* (1975), l'artiste tire à l'arc sur une reproduction de *La Madone au buisson de rose* (c. 1440-1442) de Stephan Lochner. Les spectateurs peuvent à la fois observer la scène en direct et la visionner sur un écran. Deux autres caméras enregistrent séparément le visage de Rosenbach et celui de la Madone, mais ces deux enregistrements sont fusionnés en une seule image visible sur un écran, où se confondent l'identité de l'artiste et celle de la vierge. En 1976, elle réalise *Reflections on the Birth of Venus*. Une reproduction grandeur nature de *La Naissance de Vénus* de Botticelli est projetée sur un mur. L'artiste, dont la face est peinte en blanc et l'arrière en noir, se positionne sur le mur, et cherche à adopter la posture de la Vénus, pour se fondre avec elle. Elle tourne sur elle-même progressivement.

photographies en noir et blanc. Ces clichés, pris en 1974, sont assemblés en 1975. L'artiste y passe progressivement d'une madone, inspirée selon ses dires des « madones bourguignonnes »[987], à une naissance de Vénus citant le tableau de Botticelli[988]. Comme le souligne l'artiste, le déshabillage conduit une réflexion au sujet de l'histoire de l'art et de la surreprésentation du corps féminin :

> « L'idée était aussi que, en tant que femmes, nous ne pouvons jamais nous "strip-teaser" complètement, qu'il reste toujours quelque chose, que nous sommes habillées d'images qui nous précèdent, dont on nous enveloppe, qu'on nous fout sur le corps et sur la gueule, qui font écran. Il n'y a donc jamais de nudité possible. Ce strip-tease passe par ce que j'ai toujours fait dans mon travail : un rapport à l'histoire de l'art, à l'historicité des choses.[989] »

Face à cette imagerie imposée, entre vierge et déesse, dont il est impossible de se défaire, et face à ce corps qui est toujours un corps social, l'artiste propose une renaissance, illustrée par la référence à Botticelli et par la dernière image de la série : le corps d'Orlan disparaît, et seuls les draps restent au sol, tels une « chrysalide dont ne sait pas quel corps va naître »[990]. La parodie convoque le passé et propose dans le même temps un renouvellement.

Comme l'indique le titre, les draps utilisés sont les « draps du trousseau »[991] offerts par la mère, symbole d'un asservissement domestique du rôle de bonne épouse transmis de mère en fille. Dans ses tableaux vivants « Situation-Citation » de 1977[992] [cat. 176], où l'artiste incarne entre autres *La Grande Odalisque* d'Ingres[993] ou la *Maja desnuda* de Goya, ces draps refont leur apparition. Dans ces mises en scènes épurées,

987 Orlan, in Brigitte Hatat, « Entretien avec Orlan », *L'en-je lacanien*, n°3, 2004, p. 174.

988 Cette photographie citant Botticelli est utilisée à plusieurs reprises par l'artiste. Elle est notamment détourée et contrecollée sur bois dans *Naissance d'Orlan sans coquille* (1974), ou encore comme élément de décor lors des opérations chirurgicales des années 1990. La *Naissance de Vénus* de Botticelli est à nouveau citée par l'artiste en 1994 pour l'installation *Omniprésence n°2*, présentée lors de l'exposition *Hors Limites* au centre Georges Pompidou (nov. 1994-févr. 1995). Ce travail est en lien direct avec la performance/opération du même nom. Grâce à un procédé de *morphing*, l'artiste mêle son visage à celui de la Vénus à 41 reprises. Au dessus de ces images hybrides, l'artiste ajoute des photographies réalisées jour après jour après l'opération, pour témoigner de sa cicatrisation. Si la part parodique s'atténue ici, l'oeuvre poursuit l'ambition d'une réincarnation des modèles du beau féminin dans l'histoire de l'art.

989 Orlan, in Hatat Brigitte, « Entretien avec Orlan », *op. cit.*, p. 175.

990 *Ibidem.*

991 Ces draps apparaissent de manière récurrente dans l'œuvre d'Orlan, notamment dans *Les draps du trousseau souillures* en 1966 ou dans *Broderies des taches de sperme, sur les draps du trousseau* en 1967.

992 En 1967, l'artiste réalisait déjà un tableau vivant citant Duchamp : *Le Nu descendant l'escalier – contre plongée avec tête* et *Nu descendant l'escalier avec talons compensés.*

993 Le tableau vivant citant *La Grande Odalisque* est utilisé en 1977 lors d'une exposition à l'Espace lyonnais d'art contemporain de Lyon. L'artiste installe alors une succession de tirages de la photographie, dont les échelles varient, de la planche contact au format de l'œuvre originale, en passant par celui de son propre corps, puis par une image plus grande encore. Au-dessus de ces clichés, elle dispose des oreillers dont les dimensions varient elles aussi progressivement.

tout accessoire et tout décor disparaissent, à l'exception des draps et de coussins sur lesquels repose le corps d'Orlan. En incorporant ces archétypes de beauté érotique – mais aussi de servitude, dans le cas de l'odalisque – dans son propre corps et en orchestrant la mise en image de sa nudité, Orlan critique ces représentations érotisées, à la fois *guidées par* et *destinées à* un regard masculin – le fameux *male gaze*. Par la pratique du tableau vivant, l'artiste semble de plus renvoyer aux photographies érotiques diffusées au XIXe siècle, lesquelles servaient aux peintres[994] tout autant qu'elles récupéraient des codes de la peinture afin de gagner en respectabilité. Il s'agit pour l'artiste de « refaire le chemin de l'art-histoire, et refranchir les étapes-musées, en refaire, dans une certaine mesure, l'expérience à travers sa chair et se remplir ainsi d'un regard passé »[995]. De force et activement, elle opère une passation de pouvoir et met la main sur ces représentations « forgées par l'imagerie d'un pouvoir masculin »[996], où la femme est bien souvent réduite à un objet passif de délectation visuelle et à la projection de fantasmes, ces « tableaux où on mettait le corps de la femme comme un objet, non comme un sujet »[997].

Dans les années 1970, Valie Export part d'un même constat sur le statut des femmes, en tant que minorité dans le monde de l'art :

> « Les femmes doivent transformer, si ce n'est transgresser la culture, puisqu'elles n'ont de fait aucune place dans la culture existante construite par les hommes. La transgression de la culture est l'unique moyen pour les femmes de se trouver, de produire de l'art et leur propre image.[998] »

La parodie permet cette forme de transgression, dans la mesure où elle agit par une contestation de l'intérieur, en intégrant et défigurant ou en reconfigurant cette culture existante. En 1976, Valie Export va exprimer cette transgression appelée de ses vœux par la citation de poses issues de l'histoire de l'art. Elle décrit et explique ainsi sa démarche :

> « Sur des peintures du passé s'est imperceptiblement sédimentée une archive des positions corporelles de grande valeur expressive et informative dans l'examen des mythologies de l'émotion propre à une époque. Il est évident que ces mouvements figés du corps exposent un canon, une doctrine. Quand je traque ces anciennes

994 On connaît entre autres l'usage fait par Delacroix des photographies de Eugène Durieu, ou par Courbet des clichés de Vallou de Villeneuve.

995 Orlan, citée in *Orlan*, [exposition *Orlan, méthodes de l'artiste*, Centre national de la photographie, Paris, 31 mars-28 juin 2004], Paris, Flammarion, 2004, p. 56.

996 *Ibidem.*

997 Orlan in Hatat Brigitte, « Entretien avec Orlan », *op. cit.*, p. 176.

998 Valie Export, citée in Christina von Braun, « Why show something that can be seen ? », [trad. de l'allemand en anglais par Maria Clay], in *Split : Reality, Valie Export*, [Ausstellung, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien], New York, Springer, 1997, p. 204.

> postures physiques, je recherche quasiment à isoler cette forme d'expression, la rendre indépendante, tandis que le montage que j'effectue de ces postures à l'aide de matériaux contemporains vise à ridiculiser celles-ci.[999] »

À la différence d'Orlan, ce n'est pas son propre corps que l'artiste met en scène et photographie, mais celui d'un modèle féminin investi d'une visée critique. De plus, l'artiste se concentre principalement sur une imagerie liée aux madones et aux saintes, et non pas au corps érotisé. La jeune femme photographiée n'est pas nue, mais habillée de vêtements contemporains. Elle adopte des attitudes issues de cette « archive des positions corporelles »[1000] proposée par l'histoire de l'art. Décontextualisées, ces poses apparaissent très maniérées et artificielles. Dans certains cas, Valie Export ajoute à la mise en scène des accessoires ménagers – aspirateur, fer à repasser ou pile d'assiettes. Les séances de pose donnent lieu à des photographies en noir et blanc. Les œuvres se divisent ensuite en deux catégories : les photographies exposées telles quelles et les « Foto-objekte ». Pour ces derniers, les figures photographiées sont détourées pour être assemblées avec une reproduction de l'œuvre citée. La démarche y est plus ouvertement parodique, la confrontation avec l'original reproduit favorisant l'identification du procédé et créant un choc visuel provocant.

L'un des photo-objets, intitulé *Erwartung* [Attente] [cat. 95], cite *La Madone à la grenade* (c. 1487) de Botticelli. Une reproduction du célèbre *tondo* sert de toile de fond, tandis qu'au premier plan la photographie du modèle se détache vers l'avant. La figure détourée projette son ombre sur le tableau reproduit, faisant passer celui-ci au second plan et prenant ainsi le dessus, physiquement et symboliquement. Le modèle prend la pose avec un sérieux tourné en ridicule par le remplacement comique de l'Enfant Jésus par un aspirateur. En plus de l'anachronisme, les chocs engendrés sont de plusieurs ordres, selon des polarités multiples : peinture en couleur/photographie en noir et blanc, image divine/représentation prosaïque, idéalisation de la figure féminine par un travail sur la richesse du vêtement et sur l'ondulation des cheveux/simplicité épurée de l'accoutrement du modèle, vêtue d'une simple robe noire. Par l'ajout de l'aspirateur, la critique ne s'arrête pas aux seuls archétypes de beauté et d'innocence véhiculés par la peinture renaissante, mais aussi à ceux diffusés par la publicité contemporaine. L'artiste tisse ainsi un lien entre la place de la femme dans la religion

999 Valie Export, « Köperkonfigurationen 1972-1976 », Linz, *Valie Export*, OÖ. Landesmuseum, 1992, p. 68. Cité et traduit par Sophie Delpeux in *Le corps-caméra : le performer et son image*, Paris, Textuel, 2010, p. 125.

1000 *Ibidem.*

chrétienne, dans l'art classique et dans la société actuelle, madone, beauté délicate et idéale et femme au foyer. Le thème de la madone à l'enfant et celui de la bonne ménagère renvoient tous deux au rôle de la femme réduit à celui de mère – le terme allemand *erwartung* étant d'ailleurs utilisé pour les femmes enceintes – dans une société patriarcale.

En s'emparant d'une iconographie religieuse et d'une œuvre consacrée, la transgression de la culture prend une violence doublement sacrilège. Il en est de même pour une autre œuvre de la série, *Die Geburtenmadonna* [La Madone des naissances] [cat. 94], d'après *La Pietà* (1498-1499) de Michel-Ange. Le modèle mime la position des bras de la Vierge tenant le corps du Christ : mais en l'absence de ce dernier, le geste semble énigmatique et s'apparente à l'expression d'une surprise, face à une apparition miraculeuse. Sous la jupe du modèle, Valie Export colle avec provocation une machine à laver, empruntée à une photographie publicitaire en couleur. Avec un goût cultivé pour le blasphème, cette machine à laver sur laquelle est assise la nouvelle Madone semble renvoyer à un jeu érotique, diffusée par une imagerie populaire et masculine du plaisir féminin. Sur la machine, on aperçoit un hublot ouvert, lequel a tout l'air d'être une image du sexe de la femme. Une serviette de bain rouge en sort, évocation des menstruations ou encore d'une délivrance sanglante, portant en elles la mort future du fils enfanté. Cette Madone des naissances incarne ainsi la maternité[1001] et les fonctions reproductrices de la femme sur le mode d'une parodie contestataire et iconoclaste.

À une année d'écart, l'emploi de la mise en scène photographique du corps féminin afin de dénoncer, par la parodie, une société et une histoire de l'art patriarcales rapproche les travaux de Valie Export et d'Orlan. La pratique du tableau vivant à des fins féministes ne saurait cependant se réduire ni aux années 1970, ni à ces deux artistes. En 1992-1994, l'artiste française Dany Leriche fait rejouer à des modèles exclusivement féminins les œuvres des grands maîtres européens dans sa série *Portraits sous influence*. Dans certaines d'entre elles, le corps nu photographié se substitue au corps masculin, comme dans *Laura* [cat. 142], où l'adolescent incarnant *L'Amour victorieux* (1602-1603) sous les pinceaux du Caravage est remplacé par une

1001 Peut-être faut-il voir dans *Die Geburtenmadonna* une référence au célèbre tableau de *Léonard de Vinci La Vierge à l'Enfant avec Sainte Anne*, mise en abîme de la maternité. Par le collage, la superposition des deux figures de mères provoque le dédoublement de leurs visages, de leurs pieds et de leurs mains : l'œuvre de Valie Export rappelle ainsi la toile renaissante. Selon l'hypothèse de cette référence, les plis de la jupe pourraient renvoyer aux drapés de Marie, dont la forme a été rendue célèbre par l'essai de Sigmund Freud, et le petit logo de pelote de laine présent à côté de la machine à laver, être un clin d'œil amusé au mouton présent dans la toile de Léonard de Vinci.

femme brune ; dans d'autres, il mime l'attitude d'une figure féminine, comme dans *Lakshmi* [cat. 141][1002], d'après *Vénus et Cupidon voleur de miel* (c. 1537) de Cranach l'Ancien[1003]. Comme le souligne très justement Daniel Arasse, il s'agit de s'emparer de « ce corps féminin que la culture européenne offre et soumet, depuis des siècles, au culte du regard masculin », afin de « proposer autrement, reproduire, cette image établie »[1004]. C'est justement par le biais d'une « reproduction », ou plus exactement d'une citation, que s'exprime cette différence essentielle. L'artiste confère à ses photographies une forte séduction visuelle, par les jeux de lumière et de couleur. Les femmes y sont à la fois idéales et magnifiées, à la manière des peintures originales, et bien réelles, ancrées dans le présent de la prise de vue photographique. Leur corps apparaît plus sexué, notamment par la présence des poils pubiens effacés par Cranach au profit d'un arrondi lisse et plein. Daniel Arasse perçoit cette série comme une « quête de la féminité enfouie dans le regard des hommes » qui se situe, là encore, entre déconstruction critique et réappropriation :

> « En excluant complètement la présence masculine tout en retravaillant l'image que les hommes ont dressée, pour eux mêmes, du corps féminin, en concevant elle-même ces mises en scène et en y substituant parfois le corps de la femme à celui de l'homme, Dany Leriche ne se contente pas de montrer l'artifice de cette imagerie séculaire ; elle se la réapproprie et, au cœur, elle évoque la présence d'une intériorité imprenable, d'une conscience de soi.[1005] »

Dans *Hanneke & Elise* [cat. 143], Leriche parodie *Le dessinateur à la femme couchée* de Dürer. Sur un premier panneau – terme employé ici à dessein pour sa référence à l'histoire de la peinture –, une femme, vêtue cette fois, remplace le dessinateur de la gravure. Conformément à la scène originale, elle observe son modèle nu à travers un grillage favorisant la perspective par la mise au carreau du motif. La position de la femme étendue est quelque peu modifiée : cette dernière se tient face à son observatrice et écarte les cuisses, sans s'embarrasser d'un drap pudique pour se couvrir. Sur le second panneau, le point de vue de la dessinatrice s'offre à nous : la

1002Le cupidon original est remplacé par une brebis posée au sol. Cette brebis – ici endormie et non morte – évoque les agneaux peints par Zurbarán, ses *Agnus Dei* de 1635-1640. Ainsi, l'artiste mêle les références, entre une iconographie mythologique et un symbole christique, et produit ainsi une image volontairement énigmatique.

1003Si la position de la figure féminine est clairement empruntée à la Vénus du tableau de Cranach l'Ancien conservé à la Gemäldegalerie de Berlin, son chapeau et son collier renvoient plus généralement à toutes les déesses peintes par l'artiste, ainsi qu'à ses portraits de Judith ou de dames. L'ajout de ces accessoires, absents du *Vénus et Cupidon voleur de miel* précisément cité, montre combien cette œuvre fait à la fois figure de parodie et de pastiche.

1004Daniel Arasse, « Les allégories particulières de Dany Leriche », in *Dany Leriche, Portraits sous influence*, Bruxelles, 1994, non paginé, texte publié sur le site officiel de l'artiste : www.danyleriche.org.

1005*Ibidem.*

femme nue, de face, vue à travers le grillage quadrillé. La concentration du regard sur le sexe, suggérée mais non figurée par Dürer, est désormais sans équivoque. Ce second panneau est une référence à Courbet, rappelant à la fois *L'Origine du monde* et *La Femme au perroquet*, par la présence de l'oiseau posté derrière la femme. Peut-être faut-il y voir aussi un clin d'œil à Marcel Duchamp et à son *Morceaux choisis d'après Courbet* [cat. 72]. Par le jeu subtil instauré dans *Hanneke & Elise* [cat. 143], Dany Leriche nous questionne sur l'histoire de l'art comme histoire du regard et du désir et propose une mise en abîme de sa propre démarche. Par le point de vue omniscient adopté, à la fois extérieur et interne à la scène, Dany Leriche se place en spectatrice et en actrice. La dessinatrice photographiée par ses soins peut apparaître comme un double d'elle-même, à la reconquête d'une représentation du sexe féminin jusqu'à présent tenue par les hommes, Dürer, Courbet et Duchamp confondus. L'assimilation entre la pratique artistique et le désir masculin présente dans *Le dessinateur à la femme couchée* est ainsi déjouée par cette parodie photographique où tous les rôles sont tenus par des femmes, artistes et modèles.

La reconquête d'une représentation du corps féminin ne s'arrête bien sûr pas à la pratique photographique. Dans les années 1960 et 1970, l'artiste française Evelyn Axell puise à de nombreuses reprises dans les grands canons du nu féminin : elle cite tour à tour *La Vénus au miroir* de Vélasquez dans *Auto-stop* (1965) [cat. 15], *La Vénus d'Urbin* de Titien dans *La Femme de marbre* (1968) [cat. 16] ou la *Vénus de Milo* dans *La Vénus de Milo mise à nue* (1972) [cat. 18][1006]. Vénus, incarnation féminine du désir, est tout particulièrement sujette au réemploi parodique. Dans les œuvres d'Axell, les femmes lascives ou passives dépeintes et sculptées de l'histoire de l'art reprennent visiblement possession d'elles-mêmes, et affichent désormais une forme d'émancipation moderne et colorée, allant parfois jusqu'au kitsch assumé. Dans *La Vénus de Milo mise à nue* [cat. 18], dont le titre renvoie au fameux *Grand Verre* de Marcel Duchamp, nul célibataire ne se charge de déshabiller la déesse. S'avançant vers le spectateur par un effet de détachement et de débordement de surface par rapport au plan du tableau[1007], la statue semble avoir pris vie et être sortie de sa caisse d'emballage – sur laquelle on peut

1006On pourrait ajouter à ces exemples, entre autres, *Le repos de la guerrière* (1968) d'après *L'odalisque à l'esclave* d'Ingres, les *Cheese one* et *Cheese two* (1969) d'après *La Joconde*, ou encore une série sur *La Naissance de Vénus* d'après Botticelli (1969). Pour des reproductions de ces œuvres, voir *Evelyn Axell, Le Pop art jusqu'au paradis*, [exposition, musée Félicien-Rops, Naumur, 8 sept.-24 oct. 2004], Somogy ed. d'art, Paris, 2004, p. 101, 112, 116-117.

1007Ce débordement en dehors du cadre est symbolique de l'émancipation au-delà du cadre fixé par la société et la peinture.

lire « Haut – Marbre – Fragile » – pour se libérer de son drapé et exposer son sexe au regard du spectateur dans un geste de défi et de liberté. Les deux ronds bleus posés sur ses yeux s'apparentent moins à des œillères qu'à des lunettes de soleil fin *sixties* début *seventies*, lesquelles contrastent avec les vestiges antiques rehaussés de couleurs pop roses et bleues, traces du temps reculé de la statue originale. Axell signe ironiquement cette vision d'une Antiquité transfigurée « ΑΞΕΛΛ » – transcription en lettres grecques du nom d'emprunt choisi par l'artiste, née Evelyne Devaux. Au même titre que les parodies de représentations de femmes, le choix de cette transformation de patronyme semble témoigner d'une prise de possession identitaire[1008].

Comme nous l'avons précédemment mentionné[1009], Niki de Saint Phalle tire en 1962 sur une effigie de *La Vénus de Milo* pour *se confronter à*, et même mettre à mort la représentation idéalisée du corps féminin [cat. 243]. En se revêtant elle-même d'un costume militaire, elle rejoue la table rase avant-gardiste et défie les rôles traditionnellement distribués aux femmes et aux hommes. Le corps de femme vivant, d'artiste armée, prend le dessus sur le corps représenté. Cette parodie à double tranchant vise le système artistique, aussi bien du point de vue du statut d'artiste, que de celui des représentations. Dans sa série *L'Origine du Monde*, réalisée en 2006-2007, l'artiste Agnès Thurnauer double elle aussi la mise et brocarde à la fois la place des femmes dans l'histoire de l'art institutionnelle et la représentation de la sexualité féminine orientée par le regard d'un homme, en l'occurrence Courbet, pour combler le désir d'un amateur masculin. Suivant une pratique de l'écriture sur l'image peinte, très exploitée dans son travail, l'artiste écrit par exemple à la surface d'une copie de *L'Origine du Monde* des noms d'artistes féminisés – comme Jacqueline Pollock, Joséphine Beuys ou Francine Picabia. Le titre de la parodie, *The Original world* [cat. 246], joue sur une traduction anglaise faussée – la traduction exacte étant *The Origine of the world* – pour ironiser sur la notion d'original dans l'art. Cette valeur est liée à l'autorité des maîtres de la peinture, autorité mise en branle par la féminisation des noms. La démarche d'Agnès Thurnauer est bien moins spectaculaire que ne l'était celle de Niki de Saint Phalle, tant du point de vue du contenu que de la forme. Elle revêt une apparence plus légère et semble déjà s'inscrire, plus de quarante ans après, dans une forme de répétition consciente de parodie féministe – peut-être pour en souligner la constante nécessité. Le

1008Orlan (née Mireille Suzanne Francette Porte) et Valie Export (née Waltraud Lehner) ont d'ailleurs toutes deux procédé à cette réinvention de leur identité d'artiste femme par le choix d'un patronyme.
1009Cf. *supra* chap. 3, 3.2.

parallèle entre ces deux démarches montre la constance des deux fronts évoqués précédemment au sujet des parodies féministes : la représentation du corps et la place institutionnelle de l'artiste, le corps intime étant ainsi toujours rallié au corps social.

Chez certaines artistes, la critique institutionnelle prend le dessus sur celle de l'image. La démarche menée par l'américaine Mary Beth Edelson dans ses « posters », inscrits dans les combats féministes menés au début des années 1970, en fournit un exemple. Dans *Some Living American Artists / Last Supper* [cat. 74], réalisé en 1972, l'artiste utilise des photographies d'artistes américaines vivantes, légendées de leurs noms. Elle s'empare d'une reproduction de la *Cène* de Léonard de Vinci et substitue aux visages de Jésus et de ses douze apôtres ceux de ces artistes, et colle tout autour une galerie de portraits en guise d'encadrement. Parmi les visages en question, on relève entre autres ceux de Louise Bourgeois, de Yoko Ono, de Louise Nevelson et, dans le rôle central du Christ, celui de Georgia O'Keefe. Comme l'explique l'artiste, le choix d'une iconographie religieuse est central : « À mes yeux, l'aspect le plus négatif de l'organisation religieuse était le placement du pouvoir et de l'autorité dans les mains d'une hiérarchie masculine qui empêchait intentionnellement les femmes d'accéder à ces positions.[1010] » En s'en prenant avec provocation[1011] aux systèmes hiérarchiques religieux par le biais d'une représentation artistique, Mary Beth Edelson double l'attaque : le système de l'art est lui aussi visé. En plus de citer une fresque renaissante, elle emprunte aux pratiques avant-gardistes leur efficacité subversive : le choix d'une toile de Léonard de Vinci ne manque pas de renvoyer à Marcel Duchamp, et l'usage du photomontage rappelle celui mis en place par les dadaïstes, d'autant plus lorsqu'il se fait parodique comme chez Grosz et Heartfield [fig. 26, 27] ou chez Baargeld [fig. 11]. Le système de numérotation et de nomination des figures rappelle de plus le célèbre portrait du groupe surréaliste *Au rendez-vous des amis* (1922) peint par Max Ernst. Par cette réappropriation multiple, l'organisation religieuse, l'art classique et l'art avant-gardiste sont explicitement ou implicitement désignés comme des systèmes régis par des hommes et excluants à l'égard des femmes. Du point de vue du monde de l'art, c'est la difficile reconnaissance institutionnelle des femmes artistes qui est dénoncée, palliée

1010 Mary Beth Edelson, citée par Linda S. Aleci, « In a Pig's eye : The offence of Some Living American Women Artists », in *The art of Mary Beth Edelson*, New York, Seven Cycles, 2002, texte en ligne sur le site officiel de l'artiste : http://www.marybethedelson.com : « The most negative aspect of organized religion, for me, was the positioning of power and authority in the hands of a male hierarchy that intentionally excluded women from access to these positions. »

1011 Cette provocation trouve d'ailleurs ses tristes censeurs : en 1995, huit membres du Franklin and Marshall college demandent à ce que le poster, vu comme un affront au christianisme, soit retiré du Women's center. À ce sujet, cf. Linda S. Aleci, *The art of Mary Beth Edelson, op. cit.*

par deux modes de légitimation et de visibilité sociale et professionnelle, la mention du nom et le portrait. Afin de compenser le système institutionnel, l'artiste met en place son propre mode de célébration et consolide l'importance de ces artistes indépendantes en les regroupant en tant que groupe. Elle opère ainsi une forme de panthéonisation, mais du vivant des intéressées. Au-delà de l'hommage, la mise à l'honneur de Georgia O'Keeffe semble pointer du doigt la place réservée aux femmes, traditionnellement plus volontiers identifiées au rôle de muses qu'à celui de créatrices actives à part entière : la peintre américaine est, en effet, pour partie connue en tant qu'épouse d'Alfred Stieglitz et en tant que modèle de très nombreux et célèbres portraits photographiques pris par celui-ci. Alors que les collages féministes de Mary Beth Edelson étaient, à l'origine, destinés à être diffusés et affichés selon la forme politique du poster, le MoMA de New York a fait l'acquisition des cinq œuvres de la série parodique[1012], confirmant par ce geste l'impact de la contestation parodique.

Lorsqu'elle re-photographie les œuvres de Walker Evans ou de Karl Blossfeldt ou lorsque, de manière parodique, elle peint à l'aquarelle des répliques des maîtres avant-gardistes de l'abstraction [cat. 144] et fait réaliser un urinoir doré [cat. 145], l'appropriationniste qu'est Sherrie Levine ne bouleverse pas seulement les valeurs d'authenticité et d'originalité, mais s'inscrit aussi de manière critique dans un art essentiellement dominé par les hommes. Selon elle, « tout le système de l'art est un dispositif de célébration du désir des hommes »[1013]. Pour *After Piet Mondrian* [cat. 144] de 1984, elle s'applique à copier soigneusement, à l'aquarelle, *Tableau N° IV, Composition dans le losange avec rouge, gris, bleu, jaune et noir* (c. 1924-1925). Alors que Mondrian abandonnait pour ses œuvres néoplastiques les cadres traditionnels au profit de simples baguettes de bois peintes en blanches – favorisant ainsi la transition entre l'espace pictural et l'espace du mur de l'atelier, puis du monde[1014] –, Sherrie Levine isole la composition au centre d'une feuille de papier verticale. La marge blanche importante, ainsi ménagée, renvoie à la fois aux reproductions des pages de livre –

1012Outre *Some Living American Artists / Last Supper*, Mary Beth Edelson a réalisé en 1976 quatre autres posters, selon le même procédé parodique. Il s'agit de : *Happy Birthday America*, d'après *le Bain* Turc d'Ingres ; de *Bringing Home the Evolution*, d'après *Les Funérailles* de *Charles XII de Suède* (1878) de Gustaf Cederström ; de *Death of Patriarchy/ A.I.R. Anatomy Lesson*, d'après *La leçon d'anatomie du docteur Nicolaes Tulp* (1632) de Rembrandt ; et de *Death of Patriarchy/Heresies* d'après *La mort du général Warren à la bataille de Bunker Hill* (1786) de John Trumbull.

1013Sherrie Levine, citée par Catherine Francblin, « L'âge d'or de la reproduction », *Art Press,* Paris, n°156, 1991, p. 34.

1014Voir notamment Jean-Claude Lebensztejn, « À partir du cadre », in *Annexes - de l'œuvre d'art*, Bruxelles, Ed. la Part de l'oeil, 1999, p. 213.

manière encore une fois de saper la notion d'originalité –, aux encadrements décoratifs avec Marie-Louise, ou encore à un exercice d'apprentissage, presque scolaire. Le petit format adopté – l'ensemble mesure 36 x 28 cm, contre les 142,8 x 142,3 cm de l'huile sur toile originale – contribue également à dégrader l'idéal néoplastique. Le choix de l'aquarelle, technique longtemps assignée aux « femmes de la société » comme « art d'agrément »[1015], est fortement investi d'une visée critique, comme le souligne Natacha Pugnet : « Utilisant un médium longtemps déprécié, l'artiste donne une version à dessein féminisée du tableau et de la peinture.[1016] » Dominique Baqué parle, quant à elle, d'une « pratique réputée mineure et dont les connotations féminines sont idéologiquement évidentes[1017] ». Il s'agit selon elle d'une « dénonciation du caractère sexiste, phallocentrique de l'art et de sa représentation institutionnelle.[1018] » Les contours parfois hésitants, la pâleur et l'irrégularité des surfaces colorées confèrent à l'œuvre une délicatesse, une sensibilité et une émotion, de toute évidence ironiques, qui mettent à mal la recherche d'une harmonie pure et universelle trouvée dans l'équilibre des aplats de couleur et des angles droits. Pour sa parodie satirique, Sherrie Levine adopte ainsi une stratégie de récupération du mineur auquel le féminin est cantonné, pour mieux aiguiller la vacuité des stéréotypes machistes.

La féminité arborée par Sylvie Fleury pour contrer le système avant-gardiste masculin est encore plus ouvertement moqueuse et comique : comme nous l'avons précédemment vu, ce sont des morceaux de fausses fourrures colorées, rappel des travaux de couture ou de la décoration d'intérieur kitsch, qui servent à parodier Mondrian en 1992 [cat. 102]. L'année suivante, l'artiste s'en prend aux *Brillo Box[es]* de Warhol, transformées en boîtes de régime *Slim Fast* [cat. 103] roses et jaunes, « Délice de Vanille, Délice de Fraise ». Illustrations exemplaires du fonctionnement de l'ironie, ces parodies collent aux poncifs d'une gente féminine décrétée superficielle et artificielle, potentiellement dangereuse pour la probité de l'art avant-gardiste aux yeux de certains, pour mieux les moquer.

1015Nathalie Heinich, *L'élite artiste, Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Ed. Gallimard, p. 104.

1016Natacha Pugnet, « Figure de l'artiste en copiste », in *Icône-image* [Actes du colloque international], Chevillon, Ed. Obsidiane / Les trois P, 2005, p. 61.

1017Dominique Baqué, *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, Paris, Ed. du Regard, 1998, p. 182.

1018*Ibidem.*

En regard des divers exemples analysés, la forme d'un art sur l'art semble être plus un atout qu'un obstacle à la dénonciation sociale et politique. Tandis que cette réflexivité de la parodie peut apparaître comme la manifestation d'un art autocentré, elle devient dans les mains des artistes un moyen de se battre avec leurs armes propres – celles de l'art. En s'emparant d'œuvres muséales et célébrées, elle permet de s'affronter à la culture dominante, de perturber le regard, d'effectuer une forme de réforme et de rétablissement, elle-même exposée à son tour aux relectures critiques. La parodie favorise ainsi l'exploration de l'art d'un point de vue interne, l'identification et la distanciation, la démonstration d'une autorité et sa contestation dans le même temps. Malgré la diversité des portées dont on l'investit, la parodie est toujours un moyen de réfléchir l'art, passé et présent, en tant qu'institution et pratique.

# PARTIE 3.

# Une pratique réflexive

# Chapitre 7.
# L'institution art aux mains des parodistes

Comme nous l'avons vu au sujet de Manet, la parodie apparaît comme un mode de transgression d'un art célébré et édicté par l'institution. *Le Déjeuner sur l'herbe* et *Olympia* s'en prennent aux codes académiques, ceux de la hiérarchie des genres et des sujets, ceux du style et du traitement pictural, et ceux d'un système de références et de citations. Répétons-le, ces deux toiles au mode opératoire parodique sont d'autant plus scandaleuses qu'elles sont toutes deux envoyées au Salon[1019], institution garante de ces codes précisément transgressés. Comme l'a analysé Pierre Bourdieu, elles accomplissent une « forme de révolution contre l'institution accomplie par l'institution »[1020]. Parallèlement à cette révolution interne, la parodie s'exprime alors dans les Salons caricaturaux, dont nous avons vu qu'ils s'appliquaient à mimer, par la mise en page des vignettes, la scénographie du Salon, sans pour autant prétendre à renverser ce-dernier ou même à rivaliser avec lui – d'autant plus que leur succès dépend de la pérennité de cette organisation officielle. Les Arts incohérents poursuivront et élargiront cette recherche d'une contre-institution parodique sur le mode du mineur[1021] à travers leurs productions, publications, expositions et autres événements.

Les exemples de Manet, des Salons comiques et des Incohérents s'inscrivent dans le contexte particulier du XIX^e^ siècle français. L'institution à laquelle ils renvoient est celle du Salon, d'une culture officielle désireuse de s'imposer comme telle, qu'elle soit encore en situation d'autorité – dans le cas de Manet et des Salons caricaturaux – ou marquée par la désuétude et la déliquescence – dans le cas des Incohérents. Assimiler ces démarches à celles menées par les artistes des années 1960 à nos jours du point de vue institutionnel est ainsi impossible. Il est néanmoins essentiel de prendre en compte

1019*Le Déjeuner sur l'herbe* est exposée au Salon des refusés en 1863, *Olympia* au Salon officiel de 1865.

1020Pierre Bourdieu, *Manet, op. cit*, p. 32. Les transgressions d'ordre hiérarchique observées par le sociologue se manifestent par la présence d' « incongruités », de « contradictions du point de vue des catégories, des schèmes de perception tacitement inscrits dans les cerveaux des gens de cette époque, de ce qui est admis par la plupart des spectateurs et des artistes » [*Ibid.*, p. 35].

1021En employant le terme *mineur*, nous souhaitons mettre l'accent sur le fait que les Incohérents, tout comme les salons caricaturaux, n'entendent pas se mesurer à l'art *majeur* auquel se rattachent les productions des beaux-arts présentées aux expositions officielles.

la permanence de cet investissement de la parodie comme arme pour une interrogation, parfois radicale, de l'*institution art*, concept qui, selon les termes de Peter Bürger, « renvoie au système de production et de distribution de l'œuvre d'art, ainsi qu'aux représentations de l'art qui dominent à une époque donnée, et qui déterminent essentiellement la réception des œuvres.[1022] » Aussi, les regards critiques portés par les parodistes sur la culture *dominante* – notion elle-même variable –, examinés au terme du précédent chapitre, se rattachent-ils déjà à cette interrogation de *l'institution art*. Ce sont à présent les instances et les dispositifs contribuant à définir et à établir l'art en tant que tel, ainsi qu'à le diffuser, le célébrer et le recevoir – à savoir le musée, les collections, le discours sur l'art ou l'encadrement – que nous allons aborder, en ce qu'ils sont soumis par certains artistes à un examen mené au cœur d'une forme parodique. La réflexivité de la pratique artistique et de l'artiste sur son propre statut et son image fera, quant à elle, l'objet d'un développement, dans les deux chapitres suivants.

## 7.1 Les institutions en cause

Dans le *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*[1023], Dominique de Font-Réaulx décrit les bouleversements institutionnels français et l'évolution de la notion d'académisme : « La disparition de l'Académie a fait glisser vers le musée, même contemporain, même avant-gardiste, la charge académique.[1024] » Selon l'auteur, le musée a en effet, aux yeux du public, la charge de « définir l'art », de « l'estampiller »[1025], produisant ainsi sa propre norme. Si cette réflexion est formulée au sujet du cas institutionnel français, elle semble pouvoir s'étendre au-delà. Le musée est interrogé par de nombreux artistes désireux de se confronter à la notion d'art elle-même, telle qu'elle est établie. En témoigne notamment[1026] le catalogue de l'exposition *The Museum as Muse : Artists Reflect*[1027], organisée au MoMA à New York en 1999, ou

1022Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 36.

1023*Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, [sous la dir. de Emmanuel de Waresquiel], Paris, CNRS Ed./Larousse-Bordas, 2001.

1024Dominique de Font-Réaulx, « Académisme », in *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, *op. cit.*, p. 3.

1025*Ibidem.*

1026Cette question est aussi abordée dans Lydie Rekow, « Le Musée Re-cité », *La Voix du regard - « Et Re! » Recyclage, Reprise, Retour*, *op. cit.*, p. 29-38.

1027*The Museum as Muse : Artists Reflect*, [exposition The Museum of Modern Art, New York, 14

l'ouvrage de James Putnam *Le musée à l'œuvre : le musée comme médium dans l'art contemporain*[1028]. Ces publications rappellent l'attitude belliqueuse ou désacralisante des avant-gardes historiques à l'encontre des musées[1029], telle que nous pouvons l'apprécier en particulier dans les propos de Marinetti ou de Malevitch, dans les manifestations dada et dans la parodie *L.H.O.O.Q.* de Duchamp[1030]. Hal Foster voit, quant à lui, dans la critique des conventions artistiques le « lien essentiel entre ces pratiques particulières de l'avant-garde historique et celles de la néo-avant-garde »[1031]. Foster discute en cela la perception de Peter Bürger selon laquelle l'ambition d'une destruction de l'*institution art*, soldée par un échec, serait propre aux avant-gardes historiques, tandis que la néo-avant-garde se contenterait de répéter des gestes et des procédés afin d'en « faire des moyens artistiques au sein de l'institution art »[1032]. Nous verrons, en effet, que ces remises en cause « néo-avant-gardistes » s'opèrent bien souvent dans l'enceinte institutionnelle et avec son aval, selon un paradoxe qui peut miner la force critique de la démarche, mais peut aussi être envisagé comme un atout. Ce paradoxe semble particulièrement s'exprimer pour les formes parodiques qui par définition violentent, défient, dégradent, moquent et, dans le même temps, rendent bien souvent un hommage indirect, le tout au sein d'une nouvelle production artistique.

Il n'est bien sûr pas question de faire ici état des différentes entreprises menées dans ce sens par les artistes depuis les années 1960[1033], ni de revenir en détail sur les productions regroupées autour de la « critique institutionnelle »[1034], mais de nous arrêter sur quelques cas relevant explicitement de la parodie ou pouvant en être rapprochés.

---

mars-1er juin 1999], New York, The Museum of Modern Art, 1999.

1028James Putnam, *Le Musée à l'œuvre, le musée comme médium dans l'art contemporain*, [trad. française par Christian-Martin Diebold], Paris, Thames & Hudson, 2002.

1029Kynaston Mc Shine, « Introduction », in *The Museum as Muse : Artists Reflect*, p. 11 et *passim* ; James Putnam, « Introduction, ouvrir la boîte », *op. cit.*, p. 25-26.

1030*L.H.O.O.Q.* est notamment reproduite en ouverture du catalogue *The Museum as Muse : Artists Reflect*, *op. cit.*, p. 2. Chez Duchamp, la mise en question du musée trouve aussi une expression dans les « boîtes-en-valise » (1936-1966), musées portatifs de son propre travail, miniaturisé et répliqué.

1031Hal Foster, *Le retour du réel*, *op. cit.*, p. 45.

1032Peter Bürger, « L'héritage ambigu de l'avant-garde », in *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 178-179.

1033Parmi lesquels on compte Christian Boltanski, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Robert Filliou, Claes Oldenburg ou Daniel Spoerri, pour ne citer que ceux-là.

1034À ce sujet, voir notamment *Institutional critique and after : volume 2 of the SoCCAS (Souther California Consortium of Art Schools) symposia* [ed. by John C. Welchman], Zurich , JRP/Ringier, 2006 ; *Institutional critique : an anthology of artists' writings*, [ed. by Alexander Alberro and Blake Stimson], Cambridge (Mass.), MIT Press, 2009.

Le 27 septembre 1968, l'artiste belge Marcel Broodthaers procède à l'inauguration de la *Section XIXe siècle* du *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, installée dans sa maison, 30 rue de la Pépinière, à Bruxelles. Faisant suite aux événements politiques de 1968[1035], ce musée naît « d'une contestation de la notion de musée tel qu'elle est appliquée un peu partout »[1036]. Jusqu'en 1972, diverses sections voient le jour et se succèdent[1037], accompagnées de la parution de lettres ouvertes et de la diffusion de déclarations et de tracts. Broodthaers y tient à la fois les rôles « de directeur, de conservateur, de scénographe et de publicitaire »[1038]. En 1972, à l'occasion de la Documenta V de Kassel où la fermeture du musée est annoncée, l'artiste décrit son *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* : « Ce musée est un musée fictif. Il joue une fois le rôle d'une parodie politique des manifestations artistiques, une autre fois celui d'une parodie artistique des événements politiques.[1039] » La portée politique et artistique de l'œuvre est affirmée : le « musée fictif » s'en prend à la fois aux enjeux financiers et marchands qui entourent toute institution officielle, mais aussi à la notion d'art elle-même. Sous la plume de Broodthaers, le terme *parodie* semble être employé dans son acception courante[1040], comme simulacre ou imitation trompeuse et humoristique. Lors d'un entretien avec Johannes Cladders, la même année, ce sont d'ailleurs les termes *mensonge* et *tromperie*[1041] qui sont employés pour désigner le musée[1042]. Ce contre-musée fictif – ou cet anti-musée – a pour fonction d'offrir un

1035Marcel Broodthaers a participé à l'occupation du palais des Beaux-Arts de Bruxelles.

1036Marcel Broodthaers, extrait de l'interview de Ludo Beckers, 13 déc. 1969, cité in *Marcel Broodthaers*, [exposition, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 17 déc. 1991-1er mars 1992 ; Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 24 mars-8 juin 1992], Paris, Ed. du Jeu de Paume, Réunion des musées nationaux, 1991, p. 189.

1037*Section XIXe siècle* (Bruxelles, rue de la Pépinière, 27 sept. 1968- 27 sept. 1969) ; *Section Littéraire* (Bruxelles-Cologne, 1968-1970/71) ; *Section Documentaire* (Le Coq, août 1969) ; *Section XVIIe siècle* (Anvers, 27 sept.-4 oct. 1969) ; *Section XIXe siècle (bis*) (Düsseldorf, Städtische Kunstalle, 14-15 févr. 1970) ; *Section Folklorique/Cabinet de Curiosités* (Middleburg, Zeeuws Museum, Département Folklorique, 1970) ; *Section Cinéma* (Düsseldorf, Brugplatz 12, 1971-1972) ; *Section Financière Musée d'Art Moderne à vendre, 1970-1971 pour cause de faillite* (Cologne, galerie Michel Werner à la Foire de Cologne, 5-10 oct. 1971) ; *Section des Figures* (Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 16 mai-9 juill. 1972) ; *Section Publicité* (Kassel, Neue Galerie, Documenta V, 30 juin-8 oct. 1972) ; *Section d'Art Moderne* (Kassel, Neue Galerie, Documenta V, 30 juin-15 août 1972) ; *Musée d'Art Moderne Galerie du XXe siècle* (Kassel, Neue Galerie, Documenta V, 30 juin-8 oct. 1972). Pour une description précise des ces différentes sections, nous renvoyons à *Marcel Broodthaers*, *op. cit.*, p. 188-231.

1038James Putnam, *Le Musée à l'œuvre, op. cit.*, p. 21.

1039Marcel Broodthaers, communiqué de presse de la Documenta V, Kassel, cité in *Marcel Broodthaers*, *op. cit.*, p. 227.

1040Cf. *supra,* chap. 1, 1.1.

1041Marcel Broodthaers, trad. française des propos recueillis, sélectionnés et complétés par Johannes Cladders en mai 1972, in *Marcel Broodthaers*, *op. cit.*, p. 229.

1042On connaît l'importance de la tromperie et du mensonge chez celui qui, en 1964, place le début d'une reconversion artistique tardive, à quarante ans, sous l'égide de l'insincérité : « Moi aussi je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie. [...] L'idée enfin

pendant au modèle du musée officiel, permettant ainsi de livrer ce dernier à l'analyse, d'en révéler les fondements et les fonctionnements : « Une fiction permet de saisir la réalité et en même temps ce qu'elle cache.[1043] » Comme le souligne Brigit Pelzer, c'est le « paradigme du musée » qui est mis en lumière au moyen d'un « artifice », d'une « simulation »[1044].

La dimension de « fiction » du *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* est particulièrement paradoxale. Car si la création de Broodthaers peut s'exprimer dans des lieux extra-institutionnels[1045], créer de faux statuts et de faux budgets, et s'abstenir à l'occasion de la présentation et de la conservation de toute œuvre véritable, l'artiste invite à plusieurs reprises des personnalités du monde de l'art[1046], suscite les prêts de musées bien réels et présente certaines sections au sein d'espaces institutionnels reconnus[1047]. C'est d'ailleurs face au constat d'une progressive reconnaissance et, avec elle, du risque de « se fige[r] dans l'ennui »[1048], que Broodthaers choisit de mettre un terme au musée en 1972. Il prend le soin de justifier l'ambiguïté de cette position face aux institutions en place : « Le musée fictif essaie de piller le musée authentique, officiel, pour donner d'avantage de puissance et de vraisemblance à son mensonge.[1049] » L'élaboration d'une fiction mise au service d'une révélation passe ainsi par l'adoption d'une attitude de pilleur ou de parasite, laquelle rappelle à maints égards celle du parodiste qui réfléchit – dans tous les sens du terme – l'œuvre d'un autre en l'incorporant, en s'y introduisant. Si la démarche de Broodthaers ne peut être réellement

d'inventer quelque chose d'insincère me traversa l'esprit et je me mis aussitôt au travail. » [Imprimé sur l'invitation de sa première exposition à la galerie Saint Laurent à Bruxelles, 10-25 avr. 1964, reproduit in *Marcel Broodthaers*, *op. cit.*, p. 56.].

1043Marcel Broodthaers, communiqué de presse de la Documenta V, Kassel, cité in *Marcel Broodthaers*, *op. cit.*, p. 227

1044Brigit Pelzer, « Les indices de l'échange », in *Marcel Broodthaers*, *op. cit.*, p. 29.

1045Comme sa propre maison en 1968 ou encore la plage Le Coq en 1969. Sur cette plage, Marcel Broodthaers, aidé de Herman Daled, trace le plan d'un musée sur le sable, entre deux marées, pour la Section Documentaire [*Marcel Broodthaers*, *op. cit.*, p. 204-205].

1046En 1968, pour la *Section XIXe siècle*, Broodthaers demande à Johannes Cladders, directeur du Städtisches Museum de Mönchengladbach, de prononcer à ses côtés un discours d'inauguration. Parmi les invités, on compte des personnalités du milieu artistique, artistes, critiques et conservateurs. La *Section XVIIIe siècle* présentée à Anvers en 1969 est quant à elle inaugurée par un discours de Van Daalen, conservateur du Zeeuws Museum de Middleburg.

1047La *Section XIXe siècle (bis)* est exposée en 1970 à la Städtische Kunsthalle de Düsseldorf. Le discours inaugural est prononcé par Broodthaers et Jürgen Harten, conservateur de la Kunsthalle. Huit tableaux de peintres allemands du XIXe siècle exposés sont empruntés aux collections du Kunstmuseum de Düsseldorf. C'est au sein de cette même institution que la *Section des Figures* est installée en 1972. Cette section demande la collaboration de musées et de collections privés. Les dernières manifestations du *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* se dérouleront quant à elles à la Documenta V de Kassel, et donc à nouveau de manière interne au circuit de l'art.

1048Marcel Broodthaers, communiqué de presse de la Documenta V, Kassel, *op. cit.*, p. 227.

1049Marcel Broodthaers, trad. française des propos recueillis, sélectionnés et complétés par Johannes Cladders en mai 1972, *op. cit.*, p. 229.

entendue comme *parodie*, dans l'acception restreinte donnée ici à la notion, certains de ses procédés et de ses modes opératoires s'apparentent néanmoins à la pratique du parodiste.

La *Section XIXe siècle* de la rue de la Pépinière [cat. 36] est principalement constituée d'une trentaine de caisses de transports vides marquées d'inscriptions au pochoir – « Picture », « With care », « Keep dry » – et d'une cinquantaine de cartes postales reproduisant des tableaux de maîtres du XIXe siècle – David, Ingres, Courbet, Puvis de Chavannes, Delacroix ou Corot[1050]. Comme le note Brigit Pelzer, ces éléments convoquent « la notion d'envoi, de parcours, de destination »[1051], dans une visée poétique mais aussi dénonciatrice d'une marchandisation de l'œuvre d'art[1052]. Broodthaers substitue aux œuvres elles-mêmes ces appareils de transport et de diffusion utilisés par les musées – les caisses ne sont pas fabriquées pour la Section, mais empruntées à la compagnie Menkes, spécialisée dans le transport d'œuvres d'art. L'emploi des cartes postales, accrochées avec dérision par un simple morceau de scotch sur un mur [cat. 36] ou collées pour illustrer le plan du musée [cat. 37], rappelle l'importance des réflexions menées par les parodistes sur la reproductibilité de l'œuvre d'art[1053]. Dans la mesure où elles sont accrochées sur un mur, en lieu et place des œuvres originales, ces cartes postales prennent une dimension ironique et s'apparentent à une dégradation. Comme le souligne Danielle Orhan au sujet de ces « substituts »

1050Pour sa *Section XVIIIe siècle*, Broodthaers utilisera à nouveau des caisses vides et des cartes postales, cette fois de peintures de Rubens.

1051Brigit Pelzer, *Marcel Broothaers, op. cit.*, p. 28.

1052L'artiste français Patrick Raynaud fait lui aussi un usage des caisses de transport, des projections de reproductions, des cartes postales ou des valises pour réfléchir à la diffusion et à l'exposition de l'œuvre d'art. Sa série des *Valises* en 1990 est un clin d'œil aux boîtes-en-valise de Duchamp. L'artiste utilise des *flight-cases*, transformés en caissons lumineux où apparaissent des reproductions photographiques de peintures, comme *La Grande Odalisque* d'Ingres ou *L'Atelier du peintre* de Courbet [cat.197]. Jérôme Saglio décrit en ces termes l'aspect ciblé par ces valises : « C'est le summum de la simplification utilitaire, véhiculée par la logique du marché. Puisqu'aujourd'hui l'œuvre doit circuler toujours plus vite, être vue partout, reproduite dans tous les magazines, catalogues, passer entre toutes les mains et dans toutes les collections pour acquérir son label de "chef-d'œuvre", il devient plus pratique et plus fonctionnel de ne plus perdre de temps à la sortir et à la rentrer dans son emballage. Mieux vaut ne plus rien déballer. Économie de temps, d'argent, de pensée, pour faciliter la dynamique du transit culturel. Le constat de la présence de l'œuvre suffit, point n'est besoin d'insister plus longtemps. » [Jérôme Saglio, « La leçon d'anatomie », in *Patrick Raynaud : la stratégie des apparences*, Paris, galerie Langer Fain, 1991, p. 4.] En 1991, pour sa série *Post Cards* [cat.198], il dispose des photographies au format cartes postales sur des présentoirs – du type de ceux utilisés dans les boutiques des musées. La vision d'ensemble recompose une peinture originale, par exemple *Mademoiselle Rivière* d'Ingres, ainsi débitée, morcelée. La même année, il crée l'installation *Les Tours des paresseuses*, constitué de trois empilements de caisses de transport en bois. Ces caisses s'ouvrent sur des reproductions de peintures, des nus féminins de Cabanel, Gauguin, Manet, Renoir ou Titien.

1053Cf. *supra*, chap. 3, 3.1. Réflexions qui, comme nous l'avons vu, sont menées par les avant-gardes historiques, puis deviennent omniprésentes dans le contexte des années 1960.

d'œuvres : « Signifier l'absence par un substitut mineur, mais éloquent, compose l'acte parodique par excellence.[1054] »

En 1972, la *Section des Figures (L'aigle de l'Oligocène à nos jours)*, présentée à la Kunsthalle de Düsseldorf, consiste en une exposition de plus de 300 tableaux, sculptures et objets, ainsi qu'en la projection de diapositives d'images publicitaires, tous marqués par le signe de l'aigle. Cette exposition apparaît comme une sorte d'imitation moqueuse vis-à-vis des pratiques muséales de regroupement d'œuvres hétéroclites autour de thèmes iconographiques. Le choix de la figure impériale, autoritaire et majestueuse de l'aigle confère à l'ensemble un ton héroï-comique. Sous chaque entité exposée, l'artiste dispose une plaquette sur laquelle sont gravés un numéro et l'inscription « Ceci n'est pas une œuvre d'art »[1055]. En apposant une telle indication aussi bien sous une œuvre reconnue comme telle, prêtée par une institution, que sous des bouteilles de vin ou des bouchons de liège décorés de l'image de l'aigle, Marcel Broodthaers questionne le spectateur sur le statut de l'œuvre d'art. Il déjoue le rôle essentiel du musée en tant qu'instance décrétant et assurant ce statut. Comme le souligne l'artiste, la formule *Ceci n'est pas une œuvre d'art* est « obtenue par la contraction d'un concept de Duchamp et d'un concept antithétique de Magritte »[1056]. Broodthaers cite en particulier deux œuvres réalisées par ces figures tutélaires : l'urinoir *Fontaine* de 1917 et *La Trahison des images* de 1929[1057]. Il rend hommage à Magritte en poursuivant et en déplaçant l'interrogation proposée au regardeur sur la nature de l'art et celle du langage, sur la relation de l'image au mot. Il ne s'agit plus de questionner la représentation, mais la présentation de l'objet – présentation qui peut elle-même sombrer dans l'illusion dès lors qu'elle est orchestrée par le musée. Tandis qu'au sujet de Magritte, Broodthaers renvoie à une source théorique par un lapidaire « Lisez le texte de Michel Foucault »[1058], il explique sa référence à Marcel Duchamp : « Peu importe qu'il s'agisse d'un urinoir signé "R. Mutt" (1917) ou d'un objet trouvé, n'importe quel objet peut être élevé au rang d'œuvre d'art. L'artiste définit cet objet de telle manière

1054Danielle Orhan, *L'art et le jeu, op. cit.*, p. 121.

1055L'inscription est soit en français, soit en anglais (« This is not a work of art »), soit en allemand (« Dies ist kein kunstwerk »).

1056Marcel Broodthaers, interview d'Irmeline Lebeer, *Catalogue-Catalogus*, Bruxelles, palais des Beaux-Arts, 1974, cité in *Marcel Broodthaers*, *op. cit.*, p. 216.

1057Ces deux œuvres sont reproduites dans le vol. I du catalogue *Section des Figures (Der Adler vom Oligozän bis heute)*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 16 mai-9 juill. 1972, p. 14-15 [pages reproduites in *Marcel Broodthaers*, *op. cit.*, p. 216].

1058Marcel Broodthaers, « Methode », paru dans le vol. I du catalogue *Section des Figures (Der Adler vom Oligozän bis heute)*, extrait traduit et cité in *Marcel Broodthaers*, *op. cit.*, p. 217. L'artiste renvoie ici au texte de Michel Foucault, rédigé en 1967, « Ceci n'est pas une pipe ».

que son avenir ne relève plus que du musée.[1059] » Si le *ready-made* est questionné au sujet de son rapport au statut d'œuvre d'art et au musée, devenu en conséquence institution sacralisatrice, Broodthaers précise à juste titre que l'initiative originelle de Duchamp n'aspire pas à livrer les pleins pouvoirs au musée :

> « À ses débuts, l'initiative de Duchamp visait à ébranler la puissance des jurys et des écoles, aujourd'hui – devenue l'ombre d'elle-même – elle est dominante dans tout un secteur de l'art contemporain, soutenue par des collectionneurs et des marchands : ces deux aspects sont mis ici en lumière.[1060] »

Bien que *Le Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* ne puisse être globalement envisagé comme une parodie au sens où nous l'entendons ici, le rapport à l'histoire de l'art – qu'il s'agisse de la peinture du XIXe siècle ou des figures avant-gardistes, Duchamp et Magritte –, engagé par Marcel Broodthaers dans son examen du musée et de l'institution art, comporte une part parodique.

En avril 1971, alors que *Le Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* de Broodthaers est toujours en activité, Michel Journiac expose à Paris sa *Parodie d'une collection*[1061]. Présentant là encore l'ambiguïté d'un simulacre moqueur exposé au sein d'un circuit institutionnel, l'exposition a lieu au domicile de collectionneurs privés[1062]. Comme le souligne Vincent Labaume, Journiac y présente « avec culot » de « fausses pièces de l'art contemporain »[1063]. L'auteur décrit quelques-unes des œuvres en question :

> « Les fentes de Fontana étaient refermées avec des fermetures éclair, les chaises électriques de Warhol étaient transformées en guillotines peinturlurées, les sculptures molles d'Oldenburg étaient parodiées par un grand pénis mou en matière plastique [cat. 127], les expansions de César par un paquet de lessive *Ala* débordant de mousse, les bandes de Buren par un tableau rococo de lattes de bois laqué, etc.[1064] »

Ajoutons à cette description un grand pénis empaqueté [cat. 125], une *Machine à faire l'amour* [cat. 126], *L'autel de la messe* ou encore des affiches lacérées, respectivement d'après Christo, Tinguely, Spoerri et Hains. À la suite de Journiac lui-même, Vincent

1059 *Ibidem.*

1060 *Ibidem.*

1061 La réflexion sur l'institution art entreprise dans la *Parodie d'une collection* poursuit celle auparavant menée dans des œuvres et manifestations comme *La Lessive* [Paris, galerie Daniel Templon, mars 1969], *Le Manifeste du chèque* [Paris, galerie Daniel Templon, avril 1970] et le *Distributeur automatique d'oeuvres d'art* [mai 1970].

1062 Mme et Mr Imbert.

1063 Vincent Labaume, « Les pleins pouvoirs du négatif », in *Michel Journiac,* [exposition Musée d'Art moderne et contemporain, Strasbourg, 19 févr.-9mai 2004], Strasbourg, Musées de la ville de Strasbourg ; Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2004, p. 48.

1064 *Ibidem.*

Labaume qualifie ces œuvres de *parodies*, jugées « insolentes »[1065]. Journiac adopte des traits, des pratiques et des matériaux récurrents chez chacun des artistes plus qu'il ne cite des œuvres en particulier. Son mode opératoire est celui d'une imitation *à la manière de* et non d'une transformation : selon la taxinomie précédemment établie, *La Parodie d'une collection* est faite de pastiches.

Le fonctionnement du pastiche semble particulièrement opérant pour mettre au jour l'attitude du collectionneur désireux d'acquérir une pièce de tel ou tel artiste novateur, garantie dans son authenticité et sa valeur financière par la mise en application d'une marque de fabrique reconnaissable. Les artistes pastichés n'en ressortent pas indemnes car, comme le note Vincent Labaume, ces œuvres « "piége[nt]" les appropriationnistes du réel à leurs signes les plus reconnaissables, donc déjà esthétiquement conventionnels ou "neutralisés" dans leur potentialité critique »[1066]. La façon dont Journiac épingle ces « appropriationnistes » peut être mise en parallèle avec la description des nouveaux réalistes faite par Raymond Hains :

> « Le Nouveau Réalisme n'est pas un groupe d'artistes mais une sorte de confrérie. Un ensemble de petits Césars qui se partagent le monde comme on se partage un gâteau. Yves Klein prend le bleu, César les compressions de voitures, Arman les poubelles, Villéglé, Rotella et moi les affiches lacérées, Christo les emballages.[1067] »

Le pastiche est, de ce point de vue, un moyen efficace pour ironiser sur la distribution des pratiques effectuée au sein du Nouveau Réalisme.

Dans sa *Parodie d'une collection*, Journiac introduit du grossier et du vulgaire, de nature sexuelle. Si la multiplication des pénis à la manière d'Oldenburg, de Tinguely ou de Christo apparaît comme le support d'un comique scabreux, elle recèle aussi une réflexion sur son propre travail. L'artiste mêle ainsi aux pastiches irrévérents de ses contemporains un regard ironique sur ses thématiques de prédilection – celles du corps et du sexe, sans cesse explorées dans son œuvre, et verse dans l'autopastiche. Au même titre, les motifs de la guillotine, de la lessive, de l'autel ou de la messe appartiennent au vocabulaire de Journiac. La *Parodie d'une collection* n'épargne donc pas son auteur, exposé lui aussi au risque de tomber dans des formules qui font recette. Avec une verve satirique, Journiac vise à la fois le système marchand et les artistes, démontrant combien le premier influe et conditionne la création des seconds.

1065*Ibidem.*
1066*Ibidem.*
1067*Raymond Hains*, Barcelone MACBA, 1999, p. 105 ; cité par Cécile Debray in « Du nouveau Réalisme », in *Le Nouveau réalisme, op. cit.*, 2007, p. 22.

Ce sont les expositions de peintures et le processus d'historicisation de l'art qu'interroge, quant à lui, l'artiste belge Jacques Charlier[1068], dans son installation *Peintures-Schilderijen* [cat. 49]. En 1988, il présente à la galerie des Beaux-Arts de Bruxelles un ensemble de quinze toiles encadrées, de formats divers – le tout conçu comme un ensemble indissociable. Celles-ci sont peintes par ses soins à la manière des grands courants de l'avant-garde du début du XX^e^ siècle, devenus depuis historiques et érigés au rang de classiques, parmi lesquels le cubisme, le futurisme ou le suprématisme. Aucune de ses toiles ne renvoie exclusivement et précisément à une œuvre ou à un artiste. Comme l'analyse Thierry Lenain : « Toutes ces images flottent librement dans l'élément trouble de notre musée intérieur […], attirant chacune plusieurs labels du fait de ne s'en rattacher aucun.[1069] » Aussi, l'auteur adopte-t-il à juste titre le terme *pastiche* pour les qualifier. En tant qu'imitation d'un modèle générique, le pastiche semble à nouveau plus apte à dévoiler les processus d'académisation et d'historicisation des styles picturaux, que ne le serait la parodie.

À l'instar de Broodthaers, Charlier cultive un art de la simulation et de la tromperie, exploitées en tant que facteurs de révélation et d'analyse. Son intention, avec cette installation, est de tendre un piège au spectateur à l'aide d'un « simulacre d'exposition »[1070] :

> « Charlier aurait voulu que son propre nom n'apparaisse même pas sur le dépliant de la présentation ni ailleurs dans le cadre de l'exposition, afin que les toiles semblent vraiment réunies dans une sorte de rétrospective destinée à rappeler les œuvres de quelques artistes oubliés.[1071] »

Si son identité est finalement renseignée, et ainsi le piège levé, l'artiste met en place tout un dispositif d'exposition fictif. En effet, l'installation comporte, en plus des toiles, un petit dépliant à la disposition des spectateurs. On y trouve des notices numérotées, pour chaque peinture exposée, informant le nom d'un artiste imaginaire, accompagné

1068Le plaisir de Jacques Charlier pour la parodie et le pastiche est manifeste dans de nombreuses œuvres et gestes : mimer les pratiques du Land Art, et en particulier celles de Robert Smithson, dans son *Paysage professionnel* (1971) ; recoudre des faux tableaux entaillés de Fontana grâce à l'efficacité d'un « Service réparation » ; peindre des toiles à la manière de Lichtenstein en 2013... Au sujet de *Paysage professionnel*, voir notamment Laurence Pen, « Quelles possibilités de parler de parodie dans l'art conceptuel ? Le cas particulier de Jacques Charlier et de Jacques Lizène au début des années 1970 », [actes de la journée d'étude « La conscience parodique, Art et réflexivité XIX^e^-XX^e^ siècles », INHA, Paris, 25 juin 2008], mis en ligne sur le site de l'HiCSA, URL : http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=266&lang=fr

1069Thierry Lenain, « Jacques Charlier, *Peintures* : le pastiche radical comme art du chaud-froid », in *Jacques Charlier, L'art à contretemps*, Braine-l'Alleud, centre d'art Nicolas de Staël ; Bruxelles, Ed. Keepsake, 1994, p. 92.

1070*Ibid.*, p. 85.

1071*Ibidem.*

d'une courte biographie. À ces notices s'ajoute un petit texte d'introduction rédigé par Charlier, mais signé « Sergio Bonati », critique d'art inventé de toutes pièces. Avec un souci de vraisemblance, l'artiste verse dans le pastiche des textes rédigés par les critiques, historiens et commissaires. Une fois la supercherie démasquée, l'exaltation dont fait montre Sergio Bonati se révèle dans son ironie, comme en témoigne cet extrait : « En cette fin de siècle où partout sévit la morosité et au moment où un marketing obscurantiste surévalue le moindre tâcheron opportuniste, saluons ceux qui, aux mépris des régimes et des idéologies n'ont jamais fait dévier la trajectoire de l'art.[1072] » La caution d'une haute et noble trajectoire de l'art semble, en effet, ironique de la part d'un artiste produisant sciemment un art de la « déviance » par le faux et la moquerie. Mais, au cœur de cette fiction au second degré, la dénonciation d'un art placé sous le joug de la finance et du marketing n'en est pas moins incisive.

Ces trois exemples montrent la difficulté de parler de *parodie* de musée, de collection et d'exposition selon la définition préalablement établie – sans retomber dans une acception courante, vaste et confuse d'un point de vue taxinomique. Il ne s'agit pas de parodier telle ou telle œuvre, mais d'offrir un pendant au musée, à la collection ou à l'exposition. Dans cette recherche, le *pastiche* semble plus à même de tendre un miroir aux pratiques institutionnelles. Cependant, cette aspiration à l'analyse et à la mise en cause des institutions qui entourent et encadrent l'art est aussi présente dans des travaux parodiques au sens strict.

En 2008, le collectif Gelitin présente *La Louvre* au musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Cette manifestation se présente comme la « reconstruction du musée à l'intérieur d'un musée »[1073], pour reprendre les termes de Francesco Stocchi. Comme l'indique son titre, l'exposition consiste en un travestissement du Louvre. Présentant près de 3000 objets, les artistes raillent la scénographie du musée classique, notamment par la présence de grotesques banquettes bricolées[1074] pour l'occasion. De nombreuses pièces exposées entretiennent un rapport irrévérencieux à l'histoire de l'art : des colonnes de type dorique sont construites à partir de rouleaux de papier toilette ; des

1072Texte reproduit dans le catalogue *Jacques Charlier, L'art à contretemps*, *op. cit.*, p. 82.

1073Francesco Stocchi, « La Louvre is Home », in *Gelitin : La Livre*, Paris, galerie Perrotin ; Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2011, n. p. : « recontruction of the museum inside of a museum ».

1074Ils récupèrent notamment du matériel employé pour l'exposition précédant la leur au musée d'Art moderne de la ville de Paris, consacrée à Mathieu Mercier.

fausses amphores et coupes antiques en carton enduites de caramel[1075] se multiplient ; avec un humour qui n'est pas sans rappeler les inventions Incohérentes, un gigantesque pied est sculpté dans du fromage odorant[1076] et évoque *Le Colosse de Constantin* ; des bas-reliefs en pâte à modeler accumulés sur les murs parodient *La Joconde* [cat. 104-106], *La Naissance de Vénus* ou encore *Le Pied-bot* (1642) de José de Ribera [cat. 107]. À l'opposé du célèbre musée parisien – où l'art, assurément sans odeur déplaisante, s'affiche dans sa probité – *La Louvre* prend le visage d'un capharnaüm dégoulinant et empestant, pouvant être enrichi par les contributions du public et être modifié au cours d'actions performatives. Contre une institution rigide et classique, lieu de conservation, les artistes proposent un « lieu vivant »[1077], où certaines productions éphémères sont amenées à se dégrader, à pourrir avant d'être jetées. L'action du temps et du mouvement, que le musée tente précisément de retarder ou de prévenir tout en engageant une entrée dans l'histoire, est ici un moteur central de l'œuvre : « Les choses bougent ou changent avant que le temps ne s'en saisisse. Une large part de ce qui constitue l'exposition s'arrête avec elle, étant transitoire tout comme certaines actions qui l'accompagnent.[1078] » Les artistes nourrissent ainsi un statut ambigu sur ce qui fait œuvre : est-ce le projet de *La Louvre* dans son ensemble ou sont-ce les objets présentés ? *La Louvre* peut en ce sens être perçue à la fois comme une *parodie de musée* – en l'occurrence le Louvre – et comme un *musée parodique*, c'est-à-dire un regroupement d'œuvres parodiques dans une mise en scène muséale.

La volonté de construire un musée parodique s'exprime notamment par la production de séries. Si certaines démarches relèvent d'une obsession pour telle ou telle œuvre antérieure en particulier[1079], une tendance à la série est, en effet, observable chez nombre d'artistes ici abordés. Au-delà d'un goût prononcé pour la pratique poussant ceux-ci à faire de la parodie l'un de leurs modes opératoires récurrents, il s'agit dans bien des cas de s'en prendre à un ensemble représentatif d'une histoire de l'art

1075La présence du caramel ou du fromage participe à l'expression d'une digestion de l'héritage artistique, sur laquelle nous nous sommes arrêtés dans le cinquième chapitre (2.1).

1076Tex Rubinowitz établit un lien entre l'odeur dérangeante de l'exposition et le travail de Joseph Beuys pour l'exposition *Wirtschaftswerte*, présentée en 1980 au Museum van Hedendaagse Kunst de Gent. [Tex Rubinowitz, « Dead Feet Fragrance », *Gelitin : La Livre*, *op. cit.*, n. p.].

1077Francesco Stocchi, « La Louvre is Home », in *Gelitin : La Livre, op. cit.*, n. p. : « alive place ».

1078Francesco Stocchi, « La Louvre is Home », in *Gelitin : La Livre, op. cit.*, n. p. : « Things move or change before time takes hold of them. A considerable part of what constitutes the show ends with it, being transient just as some actions that accompany it. »

1079On peut notamment penser au rapport de Francis Bacon au *Portrait du Pape Innocent X* de Vélasquez, exemple non parodique, mais bien souvent convoqué dès lors que l'on se penche sur la question de la citation artistique.

préétablie, toutes époques confondues. Le dialogue avec l'histoire de l'art et avec l'institution artistique est entrepris à travers un dialogue avec ses illustres morceaux, parodiés tour à tour. Comme nous l'avons précédemment mentionné[1080], Michel Foucault parle au sujet du *Déjeuner sur l'herbe* et d'*Olympia* de « peintures "de musée" »[1081]. Selon l'auteur, cet art édifié où se « forme l'archive » témoigne, par son réseau citationnel, « d'un rapport nouveau de la peinture à elle-même, pour manifester l'existence des musées, et le mode d'être et de parenté qu'y acquièrent les tableaux »[1082]. La création de séries parodiques semble elle aussi participer à ce phénomène de réflexion sur le musée, montrant que « chaque tableau appartient désormais à la grande surface quadrillée de la peinture »[1083].

Dans ses *History Portraits* [cat. 231-234], Cindy Sherman mélange les styles et les périodes selon une pratique relevant tantôt de la parodie, tantôt du pastiche[1084]. La photographe souligne une unité entre ces sources hétéroclites, toutes issues d'une peinture entrée dans l'histoire et dans le panthéon artistique, telle qu'elle se trouve présentée dans les musées et les manuels d'histoire de l'art. Jean-Pierre Criqui souligne cet élargissement, de l'œuvre au musée, en analysant les *History Portraits* comme la « revanche du magasin de farces et attrapes sur le musée »[1085]. Par cet emprunt généralisé, Sherman dresse une typologie du genre du portrait peint. Lors de la première exposition de la série en 1990 à la Metro Pictures Gallery de New York, les photographies, toutes présentées dans des cadres dorés et argentés, étaient accumulées sur les murs selon un dispositif propre aux musées du XIX^e^ siècle[1086]. L'artiste s'amusait ainsi à prolonger le processus de détournement parodique dans la scénographie, en rompant volontairement avec les codes en vigueur pour une galerie d'art contemporain de la fin du XX^e^ siècle. Arthur Danto relève cette dimension :

> « Leurs cadres dorés, la diversité des formats dans lesquels ils furent réalisés, les nuances brun sombre caractéristiques des portraits de maîtres anciens, conférèrent à l'espace clair de Metro Pictures l'atmosphère d'une galerie poussiéreuse d'un quelconque obscur musée européen qui recèlerait par hasard quelques chefs-d'œuvre.[1087] »

1080Cf. *supra* chap. 2, 2.1.
1081Michel Foucault, « La bibliothèque fantastique », *op. cit.*, p. 107.
1082*Ibidem.*
1083*Ibidem.*
1084Sur le lien entre parodie et pastiche dans cette série, cf. *supra* chap. 1, 1.3.
1085Jean-Pierre Criqui, « Une femme disparaît », in *Cindy Sherman*, *op. cit.*, 2006, p. 279.
1086Cette scénographie a aussi été reprise lors de la grande rétrospective présentée au MoMA de New York en 2012.
1087Arthur Danto, « Anciens maîtres et post-moderne : *History Portraits* de Cindy Sherman », *op. cit.*, p. 9.

Sous une forme désacralisante et carnavalesque, Sherman donne du musée l'image d'une institution vieillotte et démodée, garante d'un temps ancien et ironiquement aux antipodes de photographies prises par une artiste contemporaine, et exposées dans une galerie new-yorkaise. Ne pouvant réellement faire l'impasse sur le musée, l'artiste incorpore les codes des œuvres anciennes et mime les dispositifs d'exposition pour mieux signifier la désuétude de cette institution et s'en démarquer. Le musée, temple de la sacralisation de l'art ancien et de sa conservation, connaît ici son double carnavalesque.

Lors d'une exposition au musée d'Art contemporain de Kyoto en 1998, Yasumasa Morimura présente des œuvres de la série *Art History*[1088]. Le titre de l'exposition : *Morimura Yasumasa : The Museum of Daydream and Disguise*[1089] [Morimura Yasumasa : Le musée du rêve et du déguisement] affirme la relation essentielle du travail de l'artiste au musée. Junichi Shioda décrit ainsi l'événement :

> « C'est une fausse histoire de l'art dans un faux musée. Le musée d'art est devenu une feinte. De plus, cette imitation de musée est placée dans l'espace d'exposition d'un vrai musée. Nous avons donc deux musées, l'un à l'intérieur de l'autre. […] En plaçant la série *Art History* dans le cadre d'un musée fictif, Morimura semble offrir une critique de l'appareil culturel du musée lui-même.[1090] »

Yoko Hayaski parle quant à lui d'un « méta-musée »[1091]. Tout comme chez Broodthaers, la fiction et le double permettent de tendre un miroir au musée et de livrer son paradigme à l'examen. L'accrochage des photographies de *Art History* suit classiquement un déroulement chronologique, relatif non pas aux dates de réalisations des parodies, mais à celles des œuvres sources. Les parodies sont, de plus, présentées dans des cadres dorés – plus travaillés et ornés que ne le sont ceux de Sherman – qui évoquent instantanément l'univers d'une peinture muséale. Le musée parodique de Morimura convoque ainsi de multiples chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art, jamais réunis dans un même espace. Chez un artiste travaillant avec le médium photographique et se

---

1088Cette série regroupe toutes les photographies réalisées à partir d'œuvres de l'histoire de l'art depuis 1985.

1089En japonais : *Morimura Yasumasa : Kusoh Bijutsukan*. Catalogue : *Morimura Yasumasa : self-portrait as art history*, [exposition Museum of Contemporary Art, Tokyo, 25 avr.-7 juin 1998 ; The National Museum of Modern Art, Kyoto, 16 juin-2 août 1998 ; Marugame Genichiro Inokuma Museum of Contemporary Art, 30 août-18 oct. 1998], Tokyo, Museum of Contemporary Art, 1998.

1090Junichi Shioda, « Morimura Yasumasa : Between Art History and the Art Museum », in *Morimura Yasumasa : self-portrait as art history*, *op. cit.*, p. 56 : « This is a fake art history in a fake museum. The art museum has become a sham. What is more, this imitation museum is located in the exhibition space of a real art museum. So we have two museums, one inside the other. »

1091Yoko Hayashi, « Morimura Yasumasa : self-portrait as art history », in *Morimura Yasumasa : self-portrait as art history*, *op. cit.*, p. 69 : « meta-museum ».

servant de reproductions de tableaux pour ses reconstitutions, le « musée du rêve » est aussi un clin d'œil au « musée imaginaire » de Malraux, où toutes les œuvres peuvent être disposées côte à côte, et engendrer ainsi de nouvelles connexions.

Le musée de Morimura s'affiche comme un double parodique, où l'aura de l'œuvre d'art est mise à mal par la reprise, le travestissement et le kitsch. Finissant de saper l'autorité du temple de l'art, l'artiste installe au sein de l'exposition *The Print-Club Machine*, sorte de Photomaton conçu selon le modèle des cabines très populaires au Japon, où l'utilisateur se fait photographier en ajoutant un cadre, des inscriptions ou des décorations de son choix. Avec la *Print-Club Machine*, les spectateurs de l'exposition peuvent insérer leur visage au sein d'images préparées, afin de devenir les protagonistes de chefs-d'œuvre de l'histoire de la peinture. Tout en extrayant le public d'une position jugée passive, Morimura brise les barrières entre la sérieuse institution et l'espace de divertissement[1092]. Il sape également sa propre autorité d'artiste, en laissant à tout un chacun la possibilité d'incarner à son tour les figures de l'art, et par là-même de le supplanter en obtenant de manière immédiate un cliché « à la manière » de Morimura. Aussi désacralisante que soit cette interaction avec le public, elle est aussi un moyen de redonner vie au musée par l'appropriation et la réincarnation des tableaux anciens. Lors d'un entretien en 1989, l'artiste explique le projet *Art History* : « Un musée d'art est peut-être le cimetière de l'art. Dans ce sens, j'aimerais appeler mon musée imaginaire un "cimetière ressuscité".[1093] » Au même titre que son dialogue avec l'histoire de l'art, son dialogue avec le musée se révèle ainsi dans son ambiguïté, constitutive de la parodie : il se fonde sur la nécessité – mais aussi sur le plaisir – d'une destitution comme d'une régénérescence.

Sans avoir recours à la série, et ainsi à ce que nous avons qualifié de *musée parodique*, certaines parodies portent en elles-mêmes leur propre mise en cause de l'institution. Sur un mode ludique, l'œuvre de Robert Filliou, *La Joconde est dans les escaliers* [cat. 101], précédemment mentionnée[1094], dialogue avec le musée dans lequel elle est amenée à être exposée. Composée d'un seau, d'un balai-brosse, d'une serpillère

1092Démarche qui peut être rapprochée de celle de Collin-Thiébaut et de ses *Défigurations critiques* [cat. 57].

1093Yasumasa Morimura, in « Yasumasa Morimura : Ningen no Songen, Kore wa Chi to Ase wo Tsukatta Tetsugaku », *Bijutsu Techo*, n° 611, juill. 1989, p. 41. Cité in Yoko Hayashi, *op. cit.*, p. 61 : « An art museum may be the graveyard of art. In this sense, I would like to call my inmaginary museum a "resurrected graveyard". »

1094Cf. *supra* chap. 4, 4.1.

et d'une pancarte, l'œuvre est placée dans un coin, contre un mur, vouée à être interprétée comme un malencontreux oubli dans l'enceinte de l'art. Comme nous l'avons vu, sa pancarte en carton joue avec les codes du musée, en rappelant avec humour les cartels renseignant les œuvres. L'artiste conduit son public à réfléchir au déplacement du statut de l'objet d'art provoqué par les *ready-mades* de Marcel Duchamp dans les années 1910 : ici, de la toile/tableau à la toile/serpillère. L'œuvre picturale peut bien s'absenter un moment dans les escaliers et perdre sa place au sein de la salle d'exposition du musée, où la remplacent de vulgaires objets quotidiens.

Dans le catalogue de l'exposition *Chefs-d'œuvre ?*[1095], Florence Derieux analyse cette dimension précise :

> « [Filliou] questionne ainsi la muséographie : si l'art contemporain s'installe au musée, il relèguera les chefs-d'œuvre du passé dans les couloirs et, de façon métaphorique, ce balai pourrait bien servir à laver les idées et les tableaux de l'art du passé.[1096] »

En héritier des avant-gardes historiques et de leur véhémente table rase, Filliou invite à un lessivage salutaire du musée, engagé par l'introduction d'accessoires ménagers au sein d'une salle d'exposition. La métaphore du lessivage, du dépoussiérage ou du coup de balai est ici exploitée avec humour. L'action de laver l'art, afin de le rafraîchir et de le rénover, appartient au vocabulaire de l'avant-garde, foncièrement opposé à l'idée de la conservation muséale[1097]. Prolongeant cette idée, Robert Filliou réalise en 1977 ses

1095*Chefs-d'œuvre ?*, [exposition, Centre Pompidou-Metz, Metz, 12 mai 2010-29 août 2011 ; cat. sous la dir. de Laurent Le Bon], Metz, Centre Pompidou-Metz, 2010.

1096Florence Derieux, notice de *La Joconde est dans les escaliers* in *Chefs-d'œuvre ?*, *op. cit*., p. 379.

1097Michel Journiac réalise quant à lui en mars 1969 à la galerie Daniel Templon sa performance *La Lessive.* Il s'agit de procéder à un nettoyage de vêtements étiquetés de noms d'artistes et de mouvements de l'histoire de l'art, passés au détergent. Tandis que certains, récupérables, sont étendus, d'autres sont tout bonnement jetés à la poubelle. Marcel Paquet analyse la force symbolique de cette action, ainsi que son paradoxe, proche en cela des pratiques parodiques : « [Journiac] matérialise dans un événement son désir de commencer purement, d'être à l'art du passé ce que Descartes fut à la scolastique... Toutefois un commencement n'est jamais pur. Un pur commencement ne commencerait jamais. Il ne sortirait pas du néant ; […] [*La Lessive*] ironise, mais l'ironie ne fonctionne qu'à l'encontre de quelque chose qui fait intrinsèquement partie de sa propre essence […]. La répulsion ironique est aussi une attraction. » [Marcel Paquet, *Michel Journiac, op. cit.*, p. 56-65]. Ce traitement réservé aux vêtements, associés aux artistes et aux courants, n'est pas sans rappeler les propos radicaux de Malevitch : « Tous les arts qui ont existé avant nous sont de vieux corsages que l'on change exactement comme vous changez de jupe de soie. Quand vous les avez jetés, vous en achetez d'autres. Pourquoi ne mettez-vous pas les costumes de vos grands-pères vous qui vous pâmez d'admiration devant leurs portraits poudrés ? Tout ceci confirme que votre corps vit à l'époque actuelle, alors que votre âme porte le vieux soutien-gorge de grand-mère. […] Crachez à votre tour sur les vieilles hardes et habillez l'art de neuf. » [Kasimir Malevitch, *op. cit.*, p. 192.] La métaphore avant-gardiste de l'art ancien comme habit à jeter où à lessiver est aussi illustrée par l'installation de Igor Kopystiansky, *Ante rem, in re, post rem*, présentée en 1992 lors de l'exposition *Dialogue in the Bode Museum* à Berlin. L'artiste passe à la machine à laver des copies picturales de tableaux anciens (parmi lesquels *La Vénus endormie* de Giorgione) puis les disposent sur le sol, comme des tapis chiffonnés.

*Poussières de poussières* qui, si elles peuvent difficilement être considérées comme des parodies au sens propre, entretiennent un rapport parodique aux chefs-d'œuvre du passé. Il se rend au Louvre et au musée d'Art moderne de la Ville de Paris pour nettoyer la poussière déposée sur quelques peintures de son choix – comme *Le Verrou* de Fragonard (c. 1777) ou *Le Modèle rouge* (1935) de Magritte[1098] –, à l'aide de chiffons. Ces derniers sont déposés, tels des reliques, dans de petites boîtes en carton, documentées par des photographies en noir et blanc de Filliou pendant son action. En archivant et en sacralisant ces résidus, symboles de la paralysie de l'œuvre accrochée, vouée à décrépir, l'artiste ironise de toute évidence sur la fonction du musée.

En 1990, c'est en détournant la pratique du papier collé cubiste qu'Hans Haacke déplace notre intérêt pour *L'Homme au chapeau* (1912-1913) de Picasso vers une dénonciation des enjeux de pouvoir à l'œuvre dans l'institution muséale, et plus largement dans le milieu de la culture. Tout comme chez Broodthaers, la mise en cause du musée se fait politique. Sa parodie *Cowboy with Cigarette* [cat. 114] – présentée notamment à l'occasion de *The Museum as Muse : Artists Reflect*[1099] en 1999 – est le produit d'une enquête menée sur le cigarettier Philip Morris :

> « Au cours de mes recherches sur les manœuvres du fabriquant de cigarettes, qui fait savoir à tout le monde que "le développement de l'entreprise passe par l'art"[1100], je suis tombé sur cette petite bombe d'information : le sponsor du Bill of Rights non seulement subventionnait les campagnes électorales de Helms[1101] […], mais en plus les cowboys de Philip Morris avaient donné 200 000 dollars pour un musée en son honneur, destiné à diffuser "les valeurs américaines" qu'il représente.[1102] »

Hans Haacke s'empare alors du collage *L'Homme au chapeau* présenté en 1989-1990 au MoMA de New York lors de l'exposition *Picasso and Braque : Pioneering Cubism*, laquelle était sponsorisée par Philip Morris. Pour dénoncer ce mécénat orienté politiquement et commercialement, l'artiste recrée le collage à partir de coupures de presse et de documents liés au tabac et à Philip Morris[1103]. Il colle de plus une bande de papier évoquant une cigarette dans la bouche du personnage. Le titre a pour effet de désigner l'homme comme un cowboy, transformant avec cynisme l'œuvre originale en

1098 *Poussière de poussière de l'effet Fragonard (Le verrou)* et *Poussière de poussière de l'effet Magritte (Le Modèle rouge)*.

1099 *The Museum as Muse : Artists Reflect*, *op. cit.*

1100 Le slogan exact de Philip Morris, en anglais, est le suivant : « It Takes Art to Make a Company Great ».

1101 Le sénateur Jesse Helms.

1102 Hans Haacke, in Pierre Bourdieu, Hans Haacke, *Libre-échange*, Paris, Ed. du Seuil ; Dijon, Les presses du réel, 1994, p. 88 [propos de Hans Haacke traduits de l'anglais par Xavier Douroux].

1103 Les sources utilisées sont détaillées in Pierre Bourdieu, Hans Haacke, *Libre-échange*, *op. cit.*, p. 90.

une imagerie de publicité bien connue de la marque Marlboro, qui appartient au groupe Philip Morris. La double opération du soutien financier apporté par l'entreprise est ainsi mise en lumière :

> « Loin de tout parrainage désintéressé, le soutien de Philip Morris aux arts est à la fois un stratagème de relations publiques pour améliorer son image et une manière de façonner implicitement les attitudes culturelles générales.[1104] »

Cet enjeu ne peut plus être considéré comme extérieur à l'art, sans incidence sur le contenu de l'œuvre : il vient au contraire s'inscrire visiblement en son sein et imprégner le procédé même du papier collé. Cherchant un « effet de révélation »[1105], Haacke trouve dans la parodie un outil pour signaler une dimension invisible, masquée par les musées dans le but d'afficher, en façade, une noble autonomie de l'art. *Cowboy with cigarette* [cat. 114] correspond ainsi à la démarche poursuivie par Haacke dans nombre de ses travaux, et ainsi définie par Inès Champey :

> « L'humour et l'imitation démystifiante sont les armes artistiques essentielles qu'utilise Haacke dans sa croisade contre l'invisible autorité exercée par le monde des affaires sur celui de la culture.[1106] »

Plus qu'une réflexion sur l'œuvre de Picasso, Hans Haacke fournit les éléments d'une dénonciation de la récupération de l'art à des fins commerciales et idéologiques, récupération dont le musée est à la fois complice et dépendant, et dont l'art ne sort pas indemne.

Sur un mode fort différent, des collectifs rattachés à la Figuration narrative, comme Equipo Crónica ou la Coopérative des Malassis, choisissent quant à eux de convoquer dans certaines de leurs parodies l'image du musée, par sa représentation. L'œuvre citée et parodiée est mise en situation, dépeinte dans un contexte muséal. Comme nous l'avons vu[1107], Equipo Crónica réalise sa série *Guernica* en réaction à une rumeur circulant en 1969, selon laquelle la toile de Picasso était sur le point de revenir en Espagne pour être exposée dans un musée national. Dans trois œuvres de la série[1108], le duo d'artistes imagine l'inauguration officielle de la toile [cat. 77, 78]. Comme le

---

1104Brian Wallis, « Hans Haacke », in *The Museum as Muse : Artists Reflect*, *op. cit.*, p. 154 : « Far from disinterested sponsorship, Philip Morris's support of the arts is both a public-relations ploy to enhance its image and a way of implicitly shaping the development of general cultural attitudes. »

1105Hans Haacke, in Pierre Bourdieu, Hans Haacke, *Libre-échange*, *op. cit.*, p. 88.

1106Inès de Champey, « Hans Haacke : jeu de l'art et enjeux de pouvoir », *Liber*, [supplément au n° 90 de *Actes de la recherche en sciences sociales*], Paris, Ed. de Minuit, n° 8, déc. 1991, p. 4.

1107Cf. *supra* chap. 6, 6.1.

1108*El museo*, *La Visita* [cat. 77] et *La Visita II* [cat. 78], oeuvres toutes trois reproduites in Michèle Dalmace, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 112-113.

souligne Michèle Dalmace, le musée prend sous les pinceaux d'Equipo Crónica l'allure d'un milieu carcéral : « Dans *La visite*, le musée dans lequel est supposée se tenir l'hypothétique inauguration de la réception de *Guernica* en Espagne, est un lieu vide qui suggère une sorte de prison.[1109] » Le musée est en effet un lieu clos, aux murs et au sol gris et froids. Les artistes suggèrent une enfilade de salles, toutes identiques, par un effet de perspective. Dans *La visite I* [cat. 77], la comparaison avec une prison est rendue explicite par la présence d'une petite lucarne en hauteur qui laisse entrevoir un ciel peint dans un style naïf, seule ouverture obstruée par des barreaux. Les artistes créent dans ces trois œuvres l'impression d'un silence oppressant, lequel contraste avec la force expressive du tableau de Picasso. *Guernica*, symbole d'une rébellion, est condamnée à l'enfermement et au silence par sa récupération. Quelques visiteurs représentés par Equipo Crónica viennent découvrir la toile, mais ils restent sur le pas de la porte : il s'agit d'hommes vêtus de costumes officiels de l'Espagne franquiste [cat. 77] ou d'une femme richement habillée d'une robe de soirée et d'une fourrure blanche, qui pourrait bien être Carmen Polo, épouse de Franco [cat. 78]. Face à cette intrusion oppressante, les personnages originellement peints par Picasso cherchent à s'arracher à leur support original pour s'évader et résister, tentative dont il est évident qu'elle est vouée à l'échec. Les artistes mettent ainsi en scène une rencontre antinomique dont le musée, outil du pouvoir, est le cadre. Si le musée est ici représenté dans le contexte particulier du franquisme, Equipo Crónica semble plus largement livrer une réflexion sur l'institution artistique, structure d'oppression dont la fausse neutralité peut prendre le visage d'une dénaturation de l'art.

Dans son ouvrage *Art en France, une nouvelle génération*, Jean Clair commente la récurrence de la parodie chez les artistes rattachés à la Figuration narrative. Selon lui, les peintres se livrant à cette pratique « ont compris que toute œuvre d'art, fût-elle la plus d'avant-garde […], devient, dès qu'exposée dans le musée, parodie d'elle-même, autoparodie »[1110]. Le geste parodique viendrait ainsi entériner la perte d'une authenticité et d'une force vive de l'œuvre, une fois son entrée au musée opérée. Cette perception du musée comme cimetière ou prison de l'art est aussi exprimée par les Malassis dans leur avant-dernière production collective, *Cinq peintres romantiques ou les affaires reprennent*, présentée lors de l'exposition *Mythologies Quotidiennes 2* au musée d'Art

1109Michèle Dalmace, *ibid.*, p. 106 : « En *La visita*, el museo en que tendría lugar la hipotética inauguración de la recepción del *Guernica* en España, es un espacio vacío que sugiere en cierta manera una cárcel. »

1110Jean Clair, *Art en France, une nouvelle génération,* Paris, Ed. du Chêne, 1972, p. 57.

moderne de la Ville de Paris, en 1977[1111]. Il s'agit de cinq toiles – de 292 x 390 cm –, peintes respectivement par Cueco, Fleury, Latil, Parré et Tisserand. Chacun des artistes s'y auto-portraiture en gardien de musée, assis, par un effet de mise en abîme, devant des autoportraits accrochés au mur. Deux de ces derniers sont parodiques : Latil pose devant une parodie de *Écho et Narcisse* de Poussin (1630) [cat. 155] ; Parré devant une toile qui évoque *La Clairvoyance* de Magritte (1936), plus précisément une photographie de *Magritte peignant « La clairvoyance »*. Chez ces peintres – connus pour leurs grands formats conçus comme irrécupérables par l'institution, pour le décrochage et la sortie du Grand Palais des panneaux du *Grand Méchoui* lors de l'inauguration de l'exposition *72/72 : Douze ans d'art contemporain en France*[1112] ou encore pour la réalisation en 1974-1975 de panneaux monumentaux dans l'espace public avec les *Onze variations sur le Radeau de la Méduse* –, le double geste de peindre séparément, à plus forte raison des autoportraits, et de se représenter en gardien de musée procède de l'ironie. Endossant le rôle des gardiens de l'ordre dans le temple de l'art officialisé et rangé, où la peinture cesse de « prendre la parole »[1113], les artistes « cass[ent] leur image de peintres contestataires »[1114], mais aussi celle de peintres contestés. Lors d'un entretien en 1993 avec Muriel Berthier, Michel Parré commente ce travail : « C'était la fin et c'était un peu de dérision, un point d'orgue, on avait vécu et on mettait nos œuvres dans les musées et on était les gardiens de nos propres œuvres, et c'était ça, nos Mythologies quotidiennes.[1115] » La rentrée fictive au musée et la reprise d'une pratique individuelle, placées sous le signe de la parodie, marque donc avec (auto)dérision le terme d'une expérience de contestation collective.

---

1111*Mythologies quotidiennes 2*, *op. cit.*

1112La célèbre exposition *72/72 : Douze ans d'art contemporain en France (1960 – 1972)* est organisée sous l'impulsion du président de la République Georges Pompidou, dans l'intention de dresser un panorama de l'actualité artistique française. La coopérative des Malassis accepte de participer et réalise sa fresque *Le Grand Méchoui ou Douze ans d'histoire* (49 panneaux de 65 m de long). Le jour du vernissage, les forces de police interviennent suite à une manifestation du « Front des artistes plasticiens » devant le Grand Palais. Les artistes de la coopérative choisissent alors de sortir – d'une façon spectaculaire documentée par de nombreuses photographies – leurs panneaux du musée. En 1977, leur mise en scène en gardiens de musée semble être une réponse ironique à cette sortie fracassante du lieu institutionnel.

1113Jean-Louis Pradel, « La peinture prend la parole », *La Coopérative des Malassis : Cueco, Fleury, Latil, Parré, Tisserand, op. cit.*

1114Muriel Berthier, « Une coopérative d'artistes à Bagnolet : les Malassis » in *La Coopérative des Malassis, Enjeux d'un collectif d'artistes*, [exposition, Service municipal de la culture de Bagnolet, Bagnolet, 10 nov.-4 déc. 1999], Ville de Bagnolet, 1999, p. 37.

1115Michel Parré, interview Muriel Berthier, 10 avril 1993, cité in *La Coopérative des Malassis, Enjeux d'un collectif d'artistes*, *op. cit.*, p. 31.

## 7.2 Autour de l'art

Comme le rappelle Jean-Claude Lebensztejn dans son article « Constat à l'amiable »[1116], l'œuvre d'art « n'a pas lieu seule, et une fois séparée de tout ce qui lui a donné le jour, elle est encore affectée par ses entourages, ses commentaires, les commentaires de ses entourages – et les entourages de ses commentaires »[1117]. En tant que données qui affectent l'œuvre source, le discours sur l'art ainsi que les cadres entourant et présentant les tableaux peuvent être pris en compte par le parodiste dans son travail de transformation.

Dans son goût pour la satire carnavalesque, Peter Saul s'attèle à parodier les chefs-d'œuvre de l'art, mais aussi à attaquer la critique d'art moderniste et son langage. Le portrait caricatural de Clement Greenberg, devenu *Clemunteena Gweenburg* (1971), sorte d'hermaphrodite ventripotent assis sur une palette, insérant dans son vagin et dans son derrière des pinceaux, en est un exemple acéré et éloquent. La moquerie à l'égard de tout un langage, fait d'étiquettes et de notions, est aussi à l'œuvre dans l'usage des mots qui rythment l'espace des parodies peintes par Saul. Ainsi, *Liddul Gurnica* [cat. 217] est-elle qualifiée par Benoît Decron de « hold-up de l'image, parodiant l'art et la critique en général »[1118]. Sur la toile, Saul représente des pinceaux trempés de peinture ou une palette, signalant une réflexion portée sur la pratique de l'art. L'artiste ajoute à ces outils deux canifs – dont l'un est planté dans le dos du cheval –, comme pour indiquer la volonté de faire de la peinture une arme, par une satire des plus tranchantes et des plus incisives. Sur divers éléments représentés, sont inscrits des mots aux transcriptions moqueuses à l'égard des commentaires élogieux sur l'art, par exemple « Sensubble Arrt » ou « Bewtiffle Arrt », sortes d'exclamations déformées de spectateurs, de critiques, de marchands ou d'historiens enthousiastes. D'autres ridiculisent les noms des mouvements avant-gardistes, comme « Coo Coo Bizm » ou « Dah-Dah ». Ailleurs, « Paablow » Picasso brandit d'une main le flambeau/pinceau du « Cubizzmm » : Saul épingle ainsi la sacralisation de la figure de l'artiste comme leader artistique et guide, voire comme prophète. À droite, un taureau sert entre ses dents un

1116Jean-Claude Lebensztejn, « Constat à l'amiable », *L'œuvre et son accrochage, Cahiers du Mnam*, n° 17/18, 1986, p. 84-91.
1117*Ibid.*, p. 84.
1118Benoît Decron, « True Crime », in *Peter Saul*, *op. cit.*, p. 40.

pinceau dessinant une trace aux coulures expressionnistes, sur lequel on peut lire « N.Y », allusion à l'école de New York. La place essentielle de Picasso en tant qu'inspiration pour les expressionnistes abstraits est ainsi mise en exergue. Cette parodie où se mêlent la charge et l'admiration pour Picasso est l'occasion d'exprimer avec cynisme la façon dont les termes et qualificatifs appliqués aux écoles et aux œuvres collent littéralement à l'image et la conditionnent.

Cette analyse de la dépendance entre l'œuvre et le discours qui l'entoure est menée par Art & Language, dont les premières activités remontent à 1968. Le groupe britannique se fonde principalement sur un objectif, décrit par Alfred Pacquement et Catherine David : « Proposer une analyse critique des conditions d'existence de l'œuvre d'art.[1119] » Dans le contexte de la fin des années 1960, cette proposition prend la forme d'une « analyse critique et active de la modernité »[1120] et du discours moderniste sur l'autonomisation de l'art. Si le groupe est initialement concentré sur la production de textes, il prend un tournant différent au milieu des années 1970, resserré autour des personnalités des artistes Michael Baldwin et Mel Ramsden, et du critique d'art Charles Harrison. La critique opérée par Art & Language et son aspiration à la révélation des conditions de l'art prennent alors une forme nouvelle, en réinvestissant les moyens de la peinture et de l'image : « Les œuvres, les peintures que nous produisons sont comme des masques, des invites à regarder ce qu'elles cachent.[1121] » Les références à l'histoire de l'art sont nombreuses[1122], et l'ironie propre au groupe touche dans certains cas à la parodie.

Après la réalisation en 1980 des portraits de Lénine transférés du réalisme socialiste aux dripping[1123], c'est au tour de *Guernica* de connaître la même année cette

1119Alfred Pacquement, Catherine David, « Avant-propos », in *Art & Language*, [exposition galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 9 nov. 1993-2 janv. 1994], Paris, Ed. du Jeu de Paume, 1993, p. 7.

1120*Ibidem.*

1121Art & Language, 1983, cité in Paul Wood « Art & Language : la lutte avec l'ange » in *Art & Language*, *op. cit.*, p. 22.

1122En mars 1984, les artistes font paraître dans la revue *Art & Language* (vol. 5, n° 2) un livret d'opéra intitulé *Victorine*. L'histoire se joue dans le Paris du XIX$^{e}$ siècle, et les protagonistes sont Courbet, Pollock, Manet et son célèbre modèle. Leur série de 1992 intitulée *Now they are* explore quant à elle le thème du regard en peinture, en citant *L'Origine du monde* de Courbet. Pour cette série, les artistes ne manquent pas de faire des clins d'œil à Duchamp, en mettant le spectateur dans une posture de voyeur – à la manière d'*Étant donné* – ou en plaçant leurs reproductions de la toile de Courbet derrière des « verres » – qui tiennent ici le rôle de masque reflétant et occultant.

1123Il s'agit de la série des *Portrait of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock*. Initialement, ces portraits ne devaient pas être présentés en tant que peintures, mais sous la forme de photocopies couleur, par un rejet de toute authenticité picturale. Les toiles étaient conçues comme de simples souvenirs et témoignages de la démarche. Dès 1981, les originaux peints ont cependant été exposés en tant que tels. Cette série est décrite par le groupe comme une « allégorie de la collision » [Michael Baldwin, Charles Harrison, Mel Ramsden, *Art & Language in practice, Vol. 1, Illustrated Handbook*,

révision, suivant un « simulacre technique du style de Pollock »[1124]. Les artistes conçoivent un pochoir à l'échelle 1 à partir de *Guernica*, puis le disposent à la surface de leur support pour y déposer des projections, écoulements et égouttements de peinture noire. Le style est précisément emprunté à *Number 32*, toile peinte par Pollock à la laque noire en 1950[1125]. Outre une réduction du geste héroïque et moderniste de Pollock à une manière, à un style formel *pastichable*, les versions de *Picasso's "Guernica" in the Style of Jackson Pollock* [cat. 12] fournissent matière à réflexion sur la réception et l'historicisation de l'œuvre d'art. Les artistes décrivent ainsi la collision entre les deux œuvres :

> « L'icône chargée politiquement qui commémore les atrocités de Guernica est transformée dans le style de ce sur quoi elle a exercé une grande influence. […] En d'autres termes, *Guernica* est transformée dans le style de ce à quoi elle est connectée *génétiquement*.[1126] »

La pratique picturale est ainsi mise au service d'un commentaire sur l'attitude des historiens et des critiques, lesquels effectuent des rapprochements entre les œuvres afin d'établir une généalogie artistique. L'hérédité si commentée de Picasso sur Pollock – notamment autour de la monumentalité du format – trouve ici une expression plastique. En appliquant le style de Pollock sur la célèbre peinture de 1937, les artistes semblent aussi réfléchir à l'aspect réciproque de toute influence : si Picasso apparaît comme une figure tutélaire guidant la recherche artistique menée par son successeur, la familiarité avec l'œuvre du peintre américain pourrait bien modifier la réception de *Guernica* et peser sur notre regard.

Poursuivant leur analyse, Art & Language réalise en 1981 *Gustave Courbet's Burial at Ornans Expressing...* [cat. 13]. Sur une version très agrandie et divisée en trois panneaux d'un dessin de Pollock exécuté en 1945 et intitulé *War*[1127], les artistes reproduisent à l'encre et au crayon une copie d'*Un Enterrement à Ornans*. À la collision

---

[exposition, Fondation Tàpies, Barcelone, 16 avr.-27 juin 1999], Barcelone, Fondation Tàpies, 1999, p. 32 : « allegory of collision ».]. Ces œuvres reposent en effet sur la rencontre et la superposition de plusieurs aspects antinomiques : le portrait/l'abstraction ; le réalisme socialiste/l'expressionnisme abstrait ; l'URSS/les États-Unis ; l'héroïsme politique/l'héroïsme artistique.

1124Michael Baldwin, cité in Charles Harrison, « On *A Portrait of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock* », in *Essays on Art & Language*, Oxford and Cambridge, MA, Ed. Basil Blackwell, 1991, p. 146 : « technical simulacrum of Pollock's style ».

1125Les artistes mentionnent cette source in *Art & Language in practice, Vol. 1, Illustrated Handbook*, *op. cit.*, p . 33.

1126*Ibidem.* : « The politically charged icon wich commemorates the Guernica atrocity is rendered in the style of that over wich it exercised great influence [...]. That is to say, *Guernica* is rendered in the style of that to wich it is *genetically* connected. »

1127Le dessin de 52,7 x 66 cm est copié sur un ensemble divisé en 3 sections, de 324 x 233 cm chacune.

visuelle et symbolique entre réalisme et expressionnisme gestuel s'ajoute un texte imprimé et encadré, qui fait partie intégrante de l'installation. Mimant les analyses et commentaires de critiques et d'historiens, ce texte est divisé en trois parties : « Chaque section du texte spécifi[e] le contenu expressif de l'une des trois sections de la peinture »[1128]. Au sujet de ce texte au ton exalté, quelque peu ronflant et parfois absurde, le groupe précise : « Bien sûr, pas un mot n'était de nous[1129]. » Les sections sont en effet conçues comme des « collages composés de pastiches et de citations de divers écrits de critiques et de journalistes excités »[1130]. Le petit plaisir d'Art & Language est de prendre certains spectateurs au piège de l'ironie : selon leurs dires, un critique de *Flash Art* aurait lu ce texte non comme une partie de l'œuvre, mais comme une déclaration honnête et sérieuse de la part des artistes[1131]. Lesquels démontrent ainsi la récurrence de tout un type de langage et de discours – pour une bonne part stéréotypé – qui vient se greffer sur l'œuvre d'art et influer sur notre regard, notamment en fragmentant notre approche. Ils mettent ainsi en lumière la manière dont ces descriptions et ces interprétations font corps avec l'œuvre :

> « Le genre de profonde signification que le spectateur sensible est habitué à lire dans les peintures – et particulièrement dans les peintures expressionnistes – était représenté par Art & Language comme littéralement superficiel ; c'est-à-dire, comme un composant de la surface de la peinture à proprement parler.[1132] »

Avec un humour plus ouvertement déclaré, Kathleen Gilje intègre elle aussi à certaines de ses parodies des panneaux, dont les textes reprennent à leur compte quelques poncifs du discours sur l'art – en particulier du discours moderniste. Pour Linda Nochlin, ces « parodies parfaites du discours académique »[1133] fortifient les effets des travestissements visuels. Comme nous l'avons vu, les auteurs des Salons comiques

---

1128Charles Harrison, « The Artists' Studio », in *Essays on Art & Language*, *op. cit.*, p. 158 : « Each section of this text specified the expressive content of one of the three sections of the painting. » Chaque section s'ouvre sur une phrase du type : « Le tiers de la partie droite de L'enterrement à Ornans de Courbet est l'expression de... ».

1129Art & Language, *Art & Language in practice, op. cit.*, p .154 : « Of course, not a word of it was ours. »

1130Charles Harrison, « The Artists' Studio » in *Essays on Art & Language, op. cit.*, p. 161 : « collages composed of pastiches and quotations from the various writings of excited critics and journalists. »

1131Cf. *Ibidem* et Art & Language, *Art & Language in practice, op. cit.*, p .154.

1132Charles Harrison, « The Artists' Studio », *op. cit.*, p. 161 : « The kinds of deep significance which the sensitive observer is accustomed to read in to paintings – and particulary to expressionistic paintings – were presented by Art & Language as literally superficial ; that is to say, as components of the painting's actual surface. »

1133Linda Nochlin, « Seeing Beneath the Surface », *Art in America*, n° 3, mars 2002, reproduit in *Revised and Restored, The Art of Kathleen Gilje*, [exposition, Bruce Museum, Greenwich, Connecticut, 11 mai-8 sept. 2013], Greenwich, Connecticut, Bruce Museum, p. 70 : « dead-on parodies of academic discourse ».

joignaient à leurs caricatures des légendes, pastiches du style des critiques d'art. Mais, alors que ces inscriptions – typiques de l'esprit d'une presse satirique propre au XIX^e siècle français – visaient à railler la toile exposée et son auteur, les commentaires de Gilje s'en prennent en premier lieu à la réception de l'œuvre d'art, à sa prise en charge muséale, à son historicisation et à son analyse. Dans un premier temps, l'artiste copie une version du tableau choisi par ses soins, par exemple *La Femme au perroquet* de Courbet [cat. 113]. Au cours de ce travail méticuleux, elle transforme des éléments et en ajoute d'autres, puis donne à ces modifications le statut de repentirs en repassant par dessus, afin d'obtenir au final une copie fidèle à son modèle, très précise techniquement. À côté de cette copie tenant, tel un faux, le rôle de l'original, Gilje expose un assemblage de planches obtenues lors du passage de l'œuvre aux rayons X. Par ce procédé, les repentirs préalablement créés sont rendus visibles. Dans le cas de *Woman with a Parrot, Restored* (2001) [cat.112], un homme nu – coupé à mi-cuisses et à mi-visage – se dresse face au lit, en lieu et place du perchoir pour oiseau vertical peint par Courbet. Le rapport sexuel entre homme et femme, jusqu'alors suggéré par une relation entre le peintre et son modèle, devient explicite au sein de la représentation.

Avec un goût manifeste pour le faux et la tromperie, l'artiste rejoue ainsi les pratiques muséales dont les découvertes font le régal des historiens. Par ce procédé physique et symbolique, elle tourne en dérision l'aspiration à chercher à voir ce qui se cache « sous la surface »[1134] de la couche picturale – masque sous lequel peuvent se dissimuler des témoignages du travail et de l'élaboration, et, d'une certaine manière, la vérité de la peinture. Commentant les fausses révélations permises par les rayons X, le texte parachève l'entreprise de dérision. Ce réexamen fictif prétend ainsi :

> « fai[re] une lumière importante sur ce qui a été identifié par Michael Fried comme le combat de Courbet avec son propre statut de spectateur ; mais aussi sur ce que Fried et d'autres critiques ont appelé "l'étrange vide" de la partie droite du tableau […]. [1135]»

Gilje cite ses classiques et se réfère à plusieurs reprises à d'autres œuvres de Courbet, conférant de la sorte à son discours une qualité savante. Notons qu'ici la part indiscutablement élitiste de la parodie touche à son comble, en demandant au spectateur non seulement d'identifier la citation visuelle, mais aussi d'être, dans l'idéal, familier

1134*Ibidem* : « beneath the surface ».

1135« Sheds important light on what Michael Fried has referred to as Courbet's struggle with his own spectatorship; as well as what Fried and other critics have called a the "strange emptiness" of the right half of the painting. » [Reproduction du texte sur le site officiel de l'artiste : http://kathleengilje.com/artwork/322289_Woman_with_a_Parrot_Restored.html].

avec la littérature sur le sujet. Cet appareil critique et théorique semble indissociable de l'œuvre, devenant la cible principale de la parodie. En se référant à Fried[1136] pour concevoir son simulacre, l'artiste produit avec ironie une logique inverse à celle affichée : les rayons X ne viennent pas confirmer et apporter du crédit à l'intuition de l'auteur, mais ils se greffent sur ses écrits. Puisque, selon Fried, Courbet n'aurait pu peindre le visage de la femme allongée en adoptant le point de vue du spectateur du tableau, alors cet homme nu, partenaire sexuel explicite, pourrait bien être Courbet lui-même, se livrant encore une fois à l'autoportrait. Le peintre aurait par la suite choisi de substituer à son corps ce perchoir pour le moins phallique. De la question du point de vue à celle du rapport de domination masculin/féminin et peintre/modèle en passant par celle de l'auto-représentation en peinture, Gilje verse dans le commentaire éculé, trop de fois rebattu. Le recours à la fiction et au faux permet de « faire la lumière »[1137] non sur l'œuvre de Courbet, mais sur le conditionnement de notre regard de spectateur par un discours entretenu et fourni par les musées et les ouvrages théoriques.

Dans son essai « À partir du cadre », Jean-Claude Lebensztejn avance : « Toucher au cadre, c'est toucher à l'Art, au statut que lui fait notre culture.[1138] » Partant de ce constat, il n'est guère surprenant de constater chez certains parodistes, soucieux d'interroger l'institution art, une attention particulière pour les cadres. Si ces derniers peuvent dans bien des cas être considérés comme des éléments contingents[1139], non essentiels et extérieurs à l'œuvre, leurs prises en compte parodiques semblent affirmer une relation d'interdépendance entre une peinture et son encadrement – que celui-ci soit ou non du fait de l'artiste. Face à la recherche d'une destitution, le cadre, tout comme le socle[1140], dans la mesure où il conforte et affiche l'autorité et la valeur de l'œuvre, est une cible de choix.

Des artistes comme Yasumasa Morimura ou Orlan choisissent des cadres dorés à moulures pour présenter leurs parodies photographiques : ceux-ci jouent alors le rôle

1136Michael Fried, *Courbet's realism*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.

1137Nous reprenons ici à dessein l'expression utilisée par l'artiste dans son texte, précédemment cité : « to shed light on ».

1138Jean-Claude Lebensztejn, « À partir du cadre (vignettes) », (1987), in *Annexes - de l'œuvre d'art*, *op. cit.*, p. 207.

1139Les cadres sont d'ailleurs souvent choisis non par les artistes, mais par les collectionneurs et les conservateurs. Un cadre n'est pas immuable, et peut être amené à être changé en fonction des propriétaires.

1140Rappelons que Cody Choi transforme les socles de ses parodies [cat. 50, 51] du *Penseur* de Rodin en « boîtes à merde », cf. *supra* chap. 5, 5.2.

d'indices anachroniques et renseignent l'emprunt à des œuvres picturales. Ces cadres traditionnels, dont les artistes indépendants avaient souhaité s'émanciper à la fin des années 1870, sont décrits en 1883 par Jules Laforgue comme « faisant partie du magasin des poncifs académiques »[1141]. La référence à ces encadrements conventionnels et réactionnaires mettent, avec ironie, l'accent sur l'emprunt à un art muséal jugé désuet. Dans le cas de *L'Origine de la guerre* [cat. 177], Orlan fait réaliser une exacte réplique du cadre assigné au tableau original, tel qu'il est conservé au musée d'Orsay. Cette similarité nourrit une analogie entre l'œuvre source et l'œuvre seconde[1142]. Le désir d'établir ainsi un parallèle se trouvait, dans une moindre mesure, exprimé par les caricaturistes des Salons comiques lorsqu'ils dessinaient un cadre isolant la vignette de l'espace de la page, tout comme le cadre isolait le tableau de l'espace du mur. Mais chez Orlan, à la différence du mode de représentation du journal, la présence d'une réplique bien réelle entretient une rivalité entre œuvre parodiée et œuvre parodique, mises sur un plan d'égalité, ou plus justement dans des conditions d'égalité[1143].

Pour ses *Transcriptions* [cat. 58], Gérard Collin-Thiébaut affirme une égalité nécessairement ironique, dans la mesure où un puzzle ne saurait faire le poids face à un tableau d'Ingres ou de Delacroix : « Ces transcriptions permettent à tout conservateur de posséder l'œuvre manquante dans sa collection.[1144] » Aussi présente-il ses compositions dans des répliques faites d'après les cadres des originaux. Lors de l'exposition *La Force de l'art 02*[1145], cinq *Transcriptions*[1146] se voient accrochées sur les murs du Louvre, prétendant par leurs cadres et leurs cartels à une équivalence fictive avec leurs illustres pendants. Dans cette démarche se lit en filigrane la question du statut de l'œuvre : le cadre suffit-il à ériger au rang de tableau ? Dans son essai « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes

1141Jules Laforgue, « L'Impressionnisme », (1883), in *Mélanges posthumes*, Paris, Mercure de France, 1903, p. 145, cité in Jean-Claude Lebensztejn, « À partir du cadre (vignettes) », (1987), in *Annexes - de l'œuvre d'art*, *op. cit.*, p. 201.

1142En 2013, l'analogie a été mise à l'épreuve du regard lors de l'exposition *Masculin / Masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours* [musée d'Orsay, Paris, 24 sept. 2013-12 janv. 2014]. *L'Origine de la guerre* d'Orlan était alors accrochée au musée d'Orsay, permettant au visiteur d'apprécier l'original et sa parodie au cours de sa visite.

1143Ces conditions d'égalité sont bien sûr chargées symboliquement dans le cas de l'œuvre féministe.

1144Gérard Collin-Thiébaut, cité in *Courbet Contemporain*, [exposition, Musée des Beaux-Arts de Dole, 14 mai-18 sept. 2011 ; musée de l'Abbaye de Saint-Claude, 8 juill.-2 oct. 2011], Dole, Musée des Beaux-Arts de Dole, p. 22.

1145*La Force de l'art 02, Gérard Collin-Thiébaut au Louvre*, 29 avr.-1er juin 2009, musée du Louvre, Paris.

1146Les *Noces de Cana* de Véronèse ; *La Grande Odalisque* d'Ingres ; *Le Tricheur* de La Tour ; *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix ; *Le Printemps* d'Archimboldo.

iconiques »[1147], Meyer Schapiro note que les « riches clôtures », employées avant l'avènement de la modernité, conféraient à la présentation de l'image une solennité et « illustraient le caractère précieux de l'œuvre d'art par le moyen de sa monture dorée »[1148]. Avec sarcasme, le cadre chargé et décoré renforce ici la faiblesse et l'insuffisance de la parodie, sa qualité seconde et sciemment en-deçà de son modèle. L'une des considérations essentielles touchant au cadre, parure considérée comme « béquille » et « marque d'un manque »[1149], est ici exploitée à des fins de destitution.

Jean-Claude Lebensztejn relève la fonction « décisive » et « normative »[1150] du *cadre* – compris dans son acception artistique comme dans son acception plus générale. Le cadre « règle, filtre, comprime, taille, rejette »[1151]. Comme l'ont souligné les différents auteurs qui ont pensé la question, la clôture formée par le cadre du tableau vise à séparer la représentation picturale de son environnement, ménageant ainsi à l'art « son apparition et son insertion dans ce qui n'est pas de l'art »[1152]. Mais, si le cadre peut être défini comme une « clôture régulière isolant le champ de la représentation de la surface environnante »[1153], Meyer Schapiro mentionne divers procédés employés par les artistes pour le mettre à l'épreuve. En tant qu'art déclaré de l'écart, la parodie puise dans ces effets et s'autorise des dépassements et des débordements, exclus de leurs modèles. Parmi ces divers procédés, Schapiro relève les cas où les personnages représentés traversent le cadre, ce « franchissement » lui apparaissant comme un « procédé expressif »[1154] : « Une figure représentée en mouvement apparaît plus active si elle traverse le cadre, comme si rien ne limitait son mouvement.[1155] » User de cette possibilité dans une œuvre parodique contribue à déstabiliser l'œuvre source, mais aussi à la sortir de son état figé et sclérosé, comme pour lui redonner vie.

Dans le panneau du *Paysan pauvre* [cat. 152] consacré à la vision de Tahiti, les Malassis choisissent de figurer le tableau de Gauguin, *Et l'or de leur corps*, entouré d'un cadre traditionnel et décoré. Dans le coin inférieur droit, les lignes du « cadre-

1147Meyer Schapiro, « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques », in *Style, artiste et société*, *op. cit.*, p. 7-34.
1148*Ibid.*, p. 13.
1149Jean-Claude Lebensztejn, « À partir du cadre (vignettes) », *op. cit.*, p. 222.
1150*Ibid.*, p. 183.
1151*Ibidem.*
1152Dominique Fourcade, « Crise du cadre, À propos d'un tableau de Matisse, *Le peintre dans son atelier* », in *L'œuvre et son accrochage*, *op. cit.*, p. 68.
1153Meyer Schapiro, « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques », in *Style, artiste et société*, *op. cit.*, p. 13.
1154*Ibidem.*
1155*Ibidem.*

objet »[1156] représenté au sein de l'espace pictural, parallèles aux limites de la toile, provoquent un effet de mise en abîme. Dans la tradition du trompe-l'œil[1157], cette clôture illusionniste[1158] est franchie par les corps des figures féminines. À droite, le cadre s'interrompt, disparaît et ouvre le champ à un élargissement couvrant le reste du panneau. Sans équivoque, le cadre est ici un symbole de l'art. Les artistes entendent soumettre l'art établi à une prise en compte du réel, par-delà ses limites étriquées. Les Malassis montrent ainsi que toute œuvre opère des choix de points de vue – visuels et idéologiques –, sortes de remparts contre une réalité moins idyllique. Au-delà du cadre de l'art, les artistes ont à l'esprit la notion de *cadre* en tant que norme sociétale et politique[1159] : dans le coin supérieur droit, deux drapeaux français forment à nouveau un cadre à l'intérieur du cadre, l'encadrement militaire patriotique répondant ainsi à l'encadrement muséal.

Une même symbolique est exprimée par Huang Yong Ping [cat. 262] ou Axell [cat. 18] dans leurs parodies : les échappées de la paysanne de Jules-Bastien Lepage ou de la Vénus de Milo hors de leurs cadres manifestent l'émancipation des paysans et des femmes, face à l'oppression et à l'enfermement entretenus par leurs représentations respectives. Si le cadre a fonction, comme l'a noté Giovanni Careri, de « capture[r] l'attention de l'observateur »[1160], ces débordements tentent au contraire d'attirer le regard du spectateur au-delà du champ esthétique, vers le champ politique. Dans les cas de Huang Yong Ping ou d'Axell, le cadre franchi n'appartient pas au domaine de la représentation : ce sont les baguettes de bois censées circonscrire l'œuvre qui sont outrepassées.

Dans plusieurs de ses *Made in Japan*, Martial Raysse fait lui aussi un usage de ce procédé[1161]. Les coussins des Odalisques de *Made in Japan* [cat. 199] et de *Made in*

1156Nous empruntons ici son expression à Giovanni Careri, « L'écart du cadre », in *L'œuvre et son accrochage*, *op. cit.*, p. 159.

1157Parmi les trompe-l'œil jouant sur la cadre, on peut mentionner le célèbre tableau de Pere Borrell del Caso, *Escapando de la cítica* (1874).

1158Ici, les artistes jouent avec l'histoire du trompe-l'œil en peinture, mais n'entendent bien sûr pas créer un réel piège pour le regard. En d'autres termes, ils convoquent la fonction illusionniste, mais ne s'attèlent pas à provoquer une illusion par la virtuosité technique.

1159Une production des Arts incohérents, intitulée *Un général hors cadre*, joue elle aussi avec cette double acception du *cadre* [catalogue d'exposition de 1886, p. 63].

1160Giovanni Careri, « L'écart du cadre », *op. cit.*, p. 159.

1161Dans leurs bas-reliefs en pâte à modeler parodiques, les artistes du groupe Gelitin ne se contentent pas du surplus de matière par rapport aux peintures citées, aux surfaces lisses et plane. Les mains des Mona Lisa se croisent sur le cadre et en dépassent, tandis que le bâton – duquel pend un sac plastique – tenu par le grotesque pied-bot [cat. 107] sort très largement du cadre. S'ajoutant au pied en fromage, cette dernière parodie manifeste une influence fort probable des Arts incohérents : *Le Pauvre pêcheur dans l'embarras* [fig. 2], présenté par Émile Cohl en 1884, repose sur un procédé

*Japan, tableau turc et invraisemblable* [cat. 207], le drap utilisé par Suzanne pour se sécher dans *Suzanna Suzanna* [cat. 201] ou encore le paysage de *Conservation printanière* [cat. 205] prennent la liberté de dépasser de leurs cadres. Ces écarts ne sont pas ici investis d'une portée politique : ils tendent un miroir à la peinture et à la *mimesis*. Jean-Claude Lebensztjen souligne le rôle du cadre qui délimite « non seulement l'œuvre (l'objet tableau et les objets qu'il représente), mais encore le champ mimétique qui est la propriété ou le fond propre de la peinture »[1162]. L'auteur cite à ce sujet les propos de Quatremère de Quincy dans son fameux essai sur l'imitation : « J'aime à m'abandonner [aux] illusions [du peintre]. Mais je veux que le cadre y soit ; je veux savoir que ce que je vois n'est dans le fait qu'une toile [...].[1163] » La place du cadre dans ces considérations est resituée dans l'histoire de l'art par Lebensztejn : « Le cadre classique, [...] et plus encore le cadre néo-classique se présentent comme une barrière, sobre mais définitive ; entre l'art et la nature, toute confusion est interdite.[1164] » Au contraire, « la représentation baroque va chercher à [...] brouiller [les différents espaces], à créer une confusion entre l'imitant et l'imité, entre l'espace de l'art et celui de la nature »[1165]. De ce point de vue, Raysse applique aux chefs-d'œuvre des effets que l'on pourrait qualifier de « baroquisants », jouant avec plaisir la carte du surplus, de la surenchère. Il provoque le désordre et le dérèglement au sein de ces œuvres faisant autorité, et dans le même temps les extraie de leur pétrification. Le cadre devient le véhicule d'une mise en évidence de l'artifice de la représentation, l'artiste exploitant sa qualité de : « lieu, ou non-lieu, d'une articulation jamais simple, jamais donnée une fois pour toutes, entre l'espace de l'œuvre et l'espace du spectateur, entre l'"art" et la "vie", l'"art" et la "nature", l'"art" et le "réel", etc.[1166] » Au-delà d'une réflexion sur l'institution *art*, la parodie est le lieu privilégié d'un art réflexif, explorant la nature de l'art et le faire artistique.

très proche de celui déployé par Gelitin pour la parodie de José de Ribera.

1162Jean-Claude Lebensztejn, « À partir du cadre (vignettes) », *op. cit.*, p. 197.

1163Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, I, 14, Paris, 1823, cité in Jean-Claude Lebensztejn, « À partir du cadre (vignettes) », *op. cit.*, p. 197.

1164Jean-Claude Lebensztejn, *ibid.*, p. 196-197.

1165*Ibid.*, p. 192.

1166*Ibid.*, p. 187.

# Chapitre 8.
# La réflexivité à l'œuvre

Art sur l'art, la parodie est l'une des formes de la réflexivité. Comme nous l'avons vu, c'est en cette qualité qu'elle a largement été reconsidérée et réappréciée à partir des années 1970. Parce qu'il s'empare d'une œuvre préexistante, le parodiste est à la fois spectateur et créateur. Il offre à son public l'analyse d'une œuvre au sein d'une nouvelle création. Réflexive, la parodie tend un miroir à sa source. Mais, écrit Daniel Grojnowski, « la parodie s'inclut au nombre des écrits qu'elle singe et se désigne comme représentation de sa propre représentation »[1167]. La parodie est le lieu d'un dévoilement. Mises en abîme et autres effets spéculaires déployés par les artistes contribuent à mettre à nu l'œuvre source singulière et, au-delà, l'art lui-même.

## 8.1 Dénudation

Dès lors qu'on s'intéresse à l'art au second degré – ou pour être plus précis, aux pratiques *hyperartistiques* –, la question du choix des sources s'impose comme une donnée primordiale. Certaines œuvres rencontrent un fort succès parodique : *La Vénus de Milo*[1168], *La Joconde*[1169], *Les Ménines*, *La Grande odalisque*[1170] ou *Olympia*[1171] pour ne citer que celles-là. Les chefs-d'œuvre en question, victimes de transformations répétées, inviteraient-ils intrinsèquement à la parodie ? Existerait-il un champ du « parodiable », comme Thierry Chabanne avait évoqué celui du « caricaturable »[1172] ?

1167 Daniel Grojnowski, *La Muse parodique, op. cit.*, 2009, p. 30.

1168 Pour une iconographie de ses reprises, nous renvoyons à *La Vénus de Milo ou les dangers de la célébrité*, *op. cit.* ; « La Vénus de Milo », in *D'après l'Antique*, *op. cit.*, p. 430-499 ; Dimitri Salmon, *La Vénus de Milo, un mythe*, Paris, Gallimard, Réunion des musées nationaux, 2000.

1169 Voir notamment André Chastel, *op. cit.* ; *Copier Créer*, *De Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, *op. cit*.

1170 Voir Jean-Pierre Cuzin, Dimitri Salmon, *Ingres-Regards croisés*, *op. cit.* ; *Ingres et les modernes*, *op. cit.*

1171 Voir *Bonjour Monsieur Manet*, *op. cit.*

1172 Thierry Chabanne, *Les Salons caricaturaux, op. cit.*

Dans son article « La stratégie de la forme »[1173], Laurent Jenny émet « l'hypothèse que ce sont les textes les plus strictement ou outrancièrement codés qui donnent matière à la "redite" »[1174]. Dans la pratique du XXe siècle, la fonction de correction et de mise en évidence des défauts, maladresses et excès de l'œuvre source prêtée à la parodie a très largement été relativisée[1175]. Cela étant dit, sans doute les beautés féminines idéales des Vénus, Mona Lisa, odalisques et autres baigneuses définissent-elles un champ du « parodiable », appelant en retour le sacrilège, le travestissement ou la grossièreté. Les œuvres les plus parodiées semblent être, avant tout, celles érigées en parangon, en canon des valeurs de l'art. Comme nous avons eu l'occasion de le constater à maintes reprises au cours de cette étude, la grandeur de l'œuvre source est, dans la majorité des cas[1176], une condition essentielle à la parodie. Cette popularité – variable, il est vrai – est requise, afin de favoriser le processus d'identification de l'opération. En outre, l'irrévérence et la dégradation, fussent-elles légères ou feintes, nécessitent la reconnaissance et la valeur préalables, tout comme la transgression demande l'existence d'une limite.

De plus, la réalisation d'une parodie qui marque l'histoire de l'art et les artistes semble entraîner à sa suite un déferlement parodique. Si les diverses caricatures de *La Joconde* parues dans la presse au moment de son vol en 1911 ont, sans conteste, un rôle dans les productions de Malevitch et de Duchamp, *L'Éclipse partielle* [fig. 32], et bien plus encore *L.H.O.O.Q.* [fig. 23], sont des moteurs de première importance dans la succession des transformations parodiques du tableau de Léonard de Vinci, à partir des années 1960. Une fois le grossier et iconoclaste travestissement Dada sorti de son cercle restreint de connaissance, pour accéder à la notoriété, parodier *La Joconde* devient, pour des artistes comme Andy Warhol [cat. 250, 251], Enrico Baj [cat. 19] ou Robert Filliou [cat. 101], un moyen de dialoguer ouvertement avec Duchamp[1177], tout

1173Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique,* n° 27, *Intertextualités*, Paris, Ed. du Seuil, 1976, p. 257-281.

1174*Ibid.*, p. 260.

1175Notamment par Claude Abastado, au sujet de la parodie littéraire : « On considérait autrefois la parodie surtout comme un moyen de censurer les défauts des œuvres. Mais l'écriture moderne a donné à la réflexion un autre cours. » [Claude Abastado, « Situation de la parodie », *op. cit.*, p. 28.]

1176En contradiction avec cette tendance majoritaire, citons Komar et Melamid qui choisissent de parodier *L'Invention de la peinture* (1832) dans *The Origin of Socialist Realism* (1982-1983) [cat. 131], en mettant l'accent non sur la célébrité de leur source, mais sur son caractère narratif et néo-classique.

1177Comme nous avons pu le constater, nombre d'artistes ayant recours à la parodie font des clins d'œil à Duchamp, même lorsqu'ils ne s'en prennent pas à *La Joconde*. Après qu'Asger Jorn a mis en 1962 des moustaches à une jeune fille en robe blanche peinte par un anonyme, dans *L'Avangarde se rend pas* [cat. 14], Ben Vautier réitère le geste en 1998. Il dispose des lunettes de déguisement et trace une moustache au *Portrait de Mademoiselle Rivière* d'Ingres (il s'agit d'une œuvre sans titre, datée de

en apportant leur pierre à l'édifice de la fortune parodique du tableau[1178]. La répétition du geste permet, en effet, de surenchérir et d'affirmer une filiation avec le créateur du *ready-made*, en quelque sorte sur le dos du peintre renaissant, ou encore de soumettre Duchamp lui-même à la moquerie plus ou moins amicale, sur le thème de l'arroseur arrosé[1179]. Du point de vue des artistes, *La Joconde* est ainsi perçue dans un *après L.H.O.O.Q.*, comme si les poils et la sulfureuse légende ajoutés collaient désormais au célèbre tableau. Ce constat illustre la notion de *colle parodique*[1180], avancée par Anthony Wall. Refusant de voir la parodie comme le « résultat d'un processus annulable »[1181] ou comme un jeu sans conséquence, cet auteur développe la métaphore de l'hypotexte et de l'hypertexte comme deux images collées et ne pouvant être « sépar[ées] impunément » :

> « Quand vous détachez deux images photographiques qui ont été collées ensemble, vous ne retrouverez pas intacte la photographie originale. Il y restera le plus souvent des traces de colle, des parcelles même de la photographie du haut qui demeurent attachées à celle d'en bas, des ajouts donc à la façon dont vous reverrez l'image qui *était* en bas.[1182] »

Wall affirme ainsi que la « perception d'un texte donné est nécessairement modifiée suite à une version parodique de ce même texte »[1183]. Cette analyse se place du côté du lecteur – dans notre cas, du spectateur – : c'est lors de la réception de l'original après coup, que l'effet de la parodie sur sa source se donne à voir. Si *colle parodique* il y a, précisons que toutes les parodies n'ont évidemment pas une portée et une action égales sur notre regard.

---

1998, reproduite in Jean-Pierre Cuzin, Dimitri Salmon, *Ingres, regards croisés*, *op. cit.*, p. 235). À l'arrière, il écrit : « Il n'y a pas que Duchamp qui aime mettre des moustaches moi aussi. » Ben semble ici se référer à Duchamp et à Jorn.

Autre référence à Duchamp, Clive Barker réalise en 1990 une parodie de *La Vénus de Milo* intitulée *Venus with Tongue in Cheek* [cat. 30]. Cette sculpture lui permet d'établir une filiation avec Duchamp sur le thème de l'ironie. En effet, cette œuvre ne manque pas de faire penser au célèbre autoportrait *With my tongue in my cheek* (1959).

1178 Lorsque Jean-Michel Basquiat peint en 1983 sa propre version du tableau, *Mona Lisa* [cat. 31], il ajoute le chiffre 1 à chaque extrémité du haut de la toile, et l'inscription « Federal Reserve Note », transformant ainsi le tableau en billet de 1 dollar. La parodie constitue une attaque contre la marchandisation de l'œuvre d'art, sa conversion en valeur financière. L'artiste double le jeu de références : sa parodie s'inscrit dans une tradition dadaïste, tout en empruntant directement à Warhol, à la fois à ses *Mona Lisa* et à ses *One dollar bills*, tous deux sérigraphiés comme des motifs équivalents. Dans les années 1980, les transformations du tableau renaissant par Warhol font donc partie d'une histoire à prendre en compte, tout comme *L.H.O.O.Q.* l'était pour l'artiste pop.

1179 L'expression « l'arroseur arrosé » est aussi employée par Marie-Laure Bernadac au sujet des reprises Picasso par la génération suivante (entre autres Lichtenstein et Erró). Marie-Laure Bernadac, *Picasso et les maîtres, op. cit.*, 2008, p. 50.

1180 Anthony Wall, « Vers une notion de la colle parodique », *Études Littéraires*, vol. 19, n° 1, printemps-été 1986, p. 21-36.

1181 *Ibid.*, p. 22.

1182 *Ibid.*, p. 23.

1183 *Ibid.*, p. 27-28.

La parodie étant à la fois une nouvelle création et le fruit d'une réception, la manière dont les artistes parodient les œuvres auparavant parodiées par leurs prédécesseurs permet d'apprécier l'existence et les conséquences de cette *colle parodique.* On retrouve ainsi l'idée d'une influence à double sens, précédemment abordée au sujet du parasitage Picasso/Pollock mis en scène par Art & Language [cat. 12] : l'œuvre seconde, *inspirée de*, agit en retour sur notre perception de l'œuvre première. De nombreuses parodies mettent en lumière cette dimension ; à titre d'exemple, lorsque Martial Raysse transforme *L'Odalisque à l'esclave* [cat. 199], il place en toile de fond, à gauche, des motifs décoratifs évoquant les papiers collés de Matisse[1184], démontrant ainsi combien son regard sur Ingres est marqué et médiatisé par le travail de Matisse, artiste qui a lui-même emprunté au peintre de Montauban – notamment dans ses revisites du thème orientalisant des odalisques. Dans les années 1960, Raysse est ainsi à même d'exécuter une synthèse entre l'œuvre du maître du dessin, la manière du maître du fauvisme et ses propres recherches.

Le cas des *Ménines*, très exposé à la parodie, en particulier depuis la fin des années 1950, mérite qu'on s'y attarde. Les variations réalisées par Picasso en 1957 marquent durablement la réception de la toile de Vélasquez. Par la suite, les artistes qui citent le célèbre tableau signalent l'impossibilité de faire l'impasse sur le travail d'analyse majeur – de décomposition et de reconstruction – effectué par Picasso[1185].

---

1184Le traitement des motifs des coussins rouges au premier plan peuvent de plus faire penser à *La Desserte rouge* (1908). En 1966, Martial Raysse est qualifié de « Matisse des prisunics » par Otto Hahn [Otto Hahn, « Le « Matisse des prisunics » et le « Rodin des déchets » mettent la couleur et le dynamisme en scène », *Arts Loisirs*, n°24, Paris, 9-15 mars 1966]. Pierre Restany qualifie quant à lui Raysse de « second Matisse » [Pierre Cabanne, Pierre Restany, *L'avant-garde au XX^e^ siècle*, Paris, Ed. André Balland, 1969, p. 405]. L'artiste jouera lui-même sur cette idée, en la réfutant : la couverture du catalogue de sa première rétrospective *Martial Raysse, maître et esclave de l'imagination*, porte l'inscription « Henri Matiss ». Le nom est non seulement tronqué, mais aussi barré. *Martial Raysse, maître et esclave de l'imagination,* [exposition, Stedelijk museum, Amsterdam, 15 oct.-28 nov. 1965], Amsterdam, Stedelijk museum, 1965.

1185C'est notamment le cas chez Louis Cane. Dans ses versions du tableau peintes dans les années 1980, Cane fait montre d'une liberté et d'un ludisme – ici la présence d'un ventilateur [cat. 40], là la représentation du chien [cat. 42] – autorisés par l'héritage de Picasso. L'artiste poursuit le travail de reformulation en se situant ouvertement dans la droite ligne de son prédécesseur. Peinte en 1984, la version des *Ménines au balcon* [cat. 41] semble renvoyer aux *Majas au balcon* (1810-1812) de Goya, dont Cane n'est pas sans savoir qu'elles inspirèrent Manet pour sa toile *Le Balcon* (1869), elle-même parodiée par Magritte en 1950, dans *Perspective II.* L'artiste replace ainsi son travail dans une chronologie des emprunts, conduisant le regardeur à replonger dans l'histoire de l'art. Ses reprises du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet se réfèrent aussi explicitement aux variations picassiennes de 1959-1962.

Notons encore que Richard Hamilton réalise en 1973 une gravure intitulée *Picasso's meninas* [Londres, Tate]. L'artiste y reprend fidèlement la structure du tableau de Vélasquez (jamais conservée telle qu'elle par Picasso), mais traduit chaque figure dans un style et une période de l'œuvre de Picasso. La figure de Vélasquez est de plus remplacée par celle de Picasso, décoré de la faucille et du marteau communistes, en lieu et place de la croix rouge de l'ordre de Santiago.

Pour la série de 1969-1970 *Autopsia de un oficio* [Autopsie d'un métier] – sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir plus longuement – Equipo Crónica se réfère aux *Ménines* en empruntant pêle-mêle à « l'original » du Prado et aux versions des années 1950. L'une des toiles de la série, intitulée *Tres codigos* [Trois codes] [cat. 80], prend l'apparence d'un triptyque, dont les trois panneaux seraient reliés par des charnières, peintes en trompe-l'œil. Chacune des trois parties est traitée dans un style, un « code » pictural, différent : à gauche, le portrait de Vélasquez est directement tiré de la plus célèbre des variations de Picasso[1186] et, tout autour de son visage, des morceaux de *Guernica* maculés de traits rouges sont suspendus dans l'espace[1187] ; au centre, l'Infante et ses suivantes sont traitées par des zones d'aplats colorés, codes à la fois de l'affiche imprimée et de l'esthétique du groupe lui-même ; à droite, la présence des points Ben-Day et des cernes noirs prononcés renvoie au thème de la reproductibilité de l'image, mais surtout à Lichtenstein, dont les artistes livrent ici l'hypothétique reprise du chef-d'œuvre espagnol. Equipo Crónica rend lisibles les filtres stylistiques auxquels l'œuvre est livrée – ou pourrait être livrée – au cours de son histoire et de sa réappropriation par divers artistes. Partant, les charnières représentées pourraient bien être des métaphores de cette articulation entre différentes périodes de l'histoire de l'art, soumettant l'œuvre originale à des réajustements et à des réinterprétations continues.

En 1987, à l'occasion de l'exposition consacrée à son travail au centre d'art Reina Sofia[1188], Joel-Peter Witkin réalise *Las Meninas (Self-Portrait after Velázquez)* [cat. 255][1189]. Il y développe des thèmes récurrents dans son travail, par la présence du masque couvrant partiellement son visage, d'une jeune femme estropiée dans le rôle de l'Infante et d'un cadavre de chien, et par l'apparition, dans l'entrebâillement de la porte à l'arrière-plan, d'une figure christique. Certains éléments à droite de la composition ne manquent pas de renvoyer à Picasso : la lampe suspendue est un véritable clin d'œil, et la créature semble être un hybride des différentes figures peintes dans *Guernica*. Mais cette créature rappelle aussi le vocabulaire formel de Miró, Witkin faisant ainsi la synthèse des maîtres espagnols qu'il admire. Outre ce jeu d'emprunts combinés, l'artiste met à jour la construction complexe des *Ménines*. Sur le mur du fond, les toiles

1186Huile sur toile de 1957, 194 cm x 260 cm, Barcelone, Musée Picasso.

1187La série *Autopsia de une oficio* fait suite à une série entièrement consacrée au tableau de 1937, *Guernica* (1969).

1188*Joel-Peter Witkin*, [exposition, centro de Arte Reina Sofia, Madrid, avr.-juin 1988], Madrid, centro de Arte Reina Sofia, 1988.

1189Si cette photographie ne peut être considérée comme proprement humoristique, la part de grotesque entretenue par Witkin permet à nos yeux de rattacher son travail au domaine de la parodie.

exposées sont désormais des reproductions d'œuvres de Vélasquez : *Le Triomphe de Bacchus* (1626-1628), *Le Couronnement de la Vierge* (1635-1638) et *La Forge de Vulcain* (1630). Sous cet alignement de tableaux, Witkin dispose, à son emplacement original, une reproduction agrandie du couple royal peint par Vélasquez dans le reflet du miroir. Seul fragment directement tiré de la toile originale, ce reflet est devenu une toile parmi les autres, laissant ainsi apparaître l'idée de la construction du tableau à l'intérieur du tableau élaborée dans *Les Ménines.*

La volonté de renchérir sur Picasso ou de s'inscrire dans une généalogie de l'influence ne peut seule expliquer le succès parodique des *Ménines*. Celui-ci montre aussi le désir d'explorer une œuvre produisant elle-même une forme de réflexivité, par des jeux complexes de regards et de mises en abîme. Dans sa célèbre analyse, Michel Foucault a en effet présenté *Les Ménines* « comme la représentation de la représentation classique, et la définition de l'espace qu'elle couvre »[1190]. Les reprises des *Ménines* témoigneraient donc avant tout d'un intérêt pour la toile, manifeste chez le parodiste, en tant que spectateur et créateur. C'est ce que souligne Jean-Jacques Lévêque dans son article « La Mise en pièces de la culture », de 1974 : « Il est significatif […] qu'une œuvre comme *Les Ménines* soit si fréquemment pastichée. Elle excite l'esprit de l'observateur.[1191] » Tout comme elle suscite des relectures permanentes et une riche exégèse de la part des théoriciens, la toile soulève auprès des artistes autant d'interrogations, d'interprétations et de fascinations plurielles, auxquelles tâche de répondre la pratique parodique. Cette plongée réflexive au cœur de l'art motive ainsi l'ingestion et la transformation parodiques.

Sans nul doute, les citations permettant à Manet de réfléchir à l'histoire du nu en peinture et d'en réformer la pratique sont pour beaucoup dans les diverses parodies d'*Olympia* réalisées depuis lors[1192]. Comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, la parodie s'expose à son tour au même traitement de révision, dans un jeu qui pourrait bien s'avérer sans fin. Michele Hannoosh insiste sur cette dimension : « [La parodie] fournit une nouvelle version d'une ancienne histoire, mais ne peut légitimement se présenter comme la version définitive, puisque par son propre exemple elle dément le

1190Michel Foucault, « Les Suivantes », in *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 31.

1191Jean-Jacques Lévêque, « La mise en pièces de la culture », *Les Nouvelles Littéraires*, 26 août 1974, p. 11. L'artiste utilise ici le terme *pastiche* là où nous utiliserions celui de *parodie*.

1192Un même constat peut d'ailleurs être formulé au sujet du *Déjeuner sur l'herbe*, qui fait lui aussi partie des toiles les plus parodiées.

concept d'une œuvre définitive et autoritaire.[1193] » Joel-Peter Witkin met l'accent sur cet aspect dans sa photographie de 2004 *Mother of the Future* [cat. 259]. Tandis que la pose du modèle – dont le visage est couvert d'un masque de plongée – cite celle adoptée en son temps par Victorine Meurent – exceptée sa main –, le petit chien à ses pieds rappelle *La Vénus d'Urbin*[1194]. Sur le mur du fond tapissé de papier peint, une reproduction de *La Vénus endormie* (1508-1510) montre ce que l'œuvre de Titien doit à son aîné, Giorgione. La parodie se donne ainsi pour histoire de l'art tracée au sein de l'art, avec la distance nécessaire pour conférer à l'œuvre nouvelle sa propre consistance singulière.

Dans le dialogue mis en scène par Daniel Arasse au sujet de *La Vénus d'Urbin* pour son texte « La femme dans le coffre », l'auteur convoque *Olympia*, au motif que la toile de Manet fait partie de la « "fortune critique" du tableau, même si c'est un peintre, pas un écrivain, qui l'a analysé »[1195]. La transformation picturale d'une toile préexistante fournirait donc une analyse, au même titre que des essais et autres tentatives de saisir le sens et l'histoire de l'œuvre originale. Rosalind Krauss mentionne elle aussi cette possibilité :

> « L'un des rôles importants de la critique consiste à nous faire voir, entendre ou lire quelque chose qui est là, dans l'œuvre, et que nous avons manqué – à nous désigner les caractéristiques d'un objet créé en disant "regardez ceci" ou "écoutez cela". Il est bien évident que cette action de signaler peut être effectuée dans n'importe quel langage, visuel, verbal ou auditif. Certes, la critique à laquelle nous sommes le plus habitués s'exprime sous la forme de textes écrits : mais nous savons aussi que les œuvres d'art elles-mêmes remplissent souvent une fonction critique. En puisant leurs motifs dans des travaux précédents et en les reprenant dans un autre contexte, les peintres, les compositeurs, les écrivains construisent des interprétations critiques de ces objets antérieurs.[1196] »

Citant les propos d'Harold Rosenberg[1197], Jean-Pierre Cuzin prête quant à lui cette

---

1193 Michele Hannoosh, « The Reflexive Function of Parody », *Comparative Literature*, vol. 41, n° 2 été 1989, p. 114 : « [Parody] provides a new version of an old story, but cannot legitimately propose itself as the definitive one, since by its own example it belies the concept of a definitive or authoritative work. »

1194 Comme nous l'avons abordé, *La Parodie de l'Olympia* [fig. 40] réalisée par Picasso réintroduit le chien aux côtés du chat, et semble aussi renvoyer à la *Moderne Olympia* de Cézanne par la présence du peintre aux côtés du nu féminin, ainsi que d'une coupe de fruits.

1195 Daniel Arasse, « La femme dans le coffre », in *On y voit rien*, (2001), Paris, Gallimard, 2003, p. 137.

1196 Rosalind Krauss, « La photographie comme texte : le cas Namuth/Pollock », in *Le Photographique, Pour une théorie des écarts*, *op. cit.*, p. 94. Si ce propos est formulé au sujet de photographies qui documentent le travail d'un artiste dans son atelier, la pratique de la parodie semble parfaitement entrer dans la catégorie d'œuvres fournissant une critique par l'image, décrite par Krauss.

1197 Harold Rosenberg, « Les jeunes maîtres et les nouveaux critiques », in *La Dé-définition de l'art*, (1972) [trad. française par Christian Bounay], Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 1992, p. 127-128 : « Une bonne partie de la peinture du XX^e^ siècle est de la peinture comme critique d'art. »

qualité à la copie – acceptée dans son sens large, telle que présentée dans le catalogue *Copier Créer*[1198] – : « Copier une œuvre d'art, c'est aussi toujours une façon de l'analyser, donc une forme de critique. La peinture de notre siècle, c'est largement la "peinture comme critique d'art".[1199] » L'auteur poursuit par un constat :

> « Les grandes révolutions artistiques du XX^e^ siècle ont été largement opérées en prenant appui sur l'art ancien : celui-ci étant devenu prétexte, l'art n'a plus guère fait que réfléchir sur l'art, et méditer sans fin sur les conséquences des ruptures. C'est peut-être dans un âge plus adulte que nous entrons enfin aujourd'hui.[1200] »

Se profile ici le thème de l'épuisement et de l'immaturité d'un art autocentré et autoréférentiel – propre au contexte des années 1990, faisant suite à deux décennies marquées par la notion de postmodernisme. Au-delà de toute considération négative ou enthousiaste sur l'état d'un art marqué par l'omniprésence de la citation et de l'emprunt, la parodie apparaît bel et bien sous cet angle comme un art de l'analyse et du dévoilement, auquel s'ajoute toujours une part de plaisir sacrilège ambigu.

À partir des années 1920, les différents théoriciens de la parodie font la part belle à sa fonction de dévoilement réflexif[1201]. L'origine de cet intérêt se manifeste dans les écrits des formalistes russes. Boris Tomachevski, dans son article de 1925 intitulé « Thématique », identifie l'essence de la *parodie*[1202] comme la « dénudation d'un procédé littéraire » doublée d'un « effet comique »[1203]. Dans une visée de ridicule, l'auteur de la parodie cherche à la fois à « détruire [le] système créateur » de sa source et à « le dévoiler »[1204]. La parodie est ainsi comprise dans ses deux actes sur sa cible, plus complémentaires que contradictoires, que sont la destruction et la mise à nu. Les recherches de Mikhaïl Bakhtine s'inscrivent dans la continuité de cette conception formaliste. L'auteur met en place l'idée d'une « conscience linguistique » et parodique,

---

1198 *Copier Créer, De Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, *op. cit.*

1199 Jean-Pierre Cuzin, « Au Louvre, d'après les maîtres », in *Copier Créer, op. cit.*, p. 38.

1200 *Ibidem.*

1201 À titre d'exemple non cité jusqu'alors, Pascale Hellégouarch parle de l'« écriture mimétique » comme une « méthode d'exploration et un procédé de dévoilement, une connaissance par l'hypertexte qui se réalise toujours de l'intérieur. » [Pascale Hellégouarch, « Pastiche, parodie : critique en action ou subversion critique ? », in *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, *op. cit.*, p. 54.]

1202 Dans la traduction française de l'article à laquelle nous nous référons, publiée en 1965 (Paris, Ed. du Seuil), le terme employé est *pastiche*. Mais dans les textes des formalistes russes, ainsi que dans leurs traductions respectives, les termes *pastiche* et *parodie* sont utilisés indifféremment. Sans doute faut-il entendre dans l'emploi de ce terme une même idée, imitation stylistique et transformation d'une œuvre étant indifférenciées.

1203 Boris Tomachevski, « Thématique », *op. cit.*, p. 301.

1204 *Ibidem.*

due à la disposition du parodiste à se placer « *en dehors* » : « L'écrivain apprend à regarder de l'extérieur, avec les yeux d'un autre, du point de vue d'un autre langage, d'un autre style *possibles*.[1205] » L'ironie à l'œuvre dans la parodie apparaît comme l'une des expressions et l'un des moyens de cette conscience. Pierre Schoentjes rappelle, en effet, que l'ironie favorise la « rupture de l'illusion » et la « distanciation critique »[1206]. Elle permet non seulement de « souligner l'artificiel dans l'art »[1207], mais aussi d'instaurer un second degré s'accompagnant d'un « dévoilement »[1208]. Si l'exploration de l'artifice et de l'illusionnisme menée par les parodistes sera analysée par la suite, il s'agit à présent de nous pencher sur les métaphores et les images du dévoilement mises en place par les artistes.

Outre sa connotation sexuelle et potentiellement vulgaire, le « déshabillage »[1209], élément du vocabulaire carnavalesque et parodique, peut être interprété dans le sens d'un dévoilement de l'œuvre source. Lorsqu'il est employé dans les parodies féministes, chez Orlan [cat. 175, 176] ou chez Axell [cat. 18], il devient le symbole d'une émancipation, par la prise de pouvoir sur son propre corps du sujet féminin représenté. Ce corps mis à nu accuse les codes véhiculés par l'œuvre citée et transformée. Dans ces gestes se lit aussi l'intention de travailler l'art de l'intérieur, en retirant une couche et un filtre – idéologiques et artistiques –, dont le vêtement se fait l'emblème. Kathleen Gilje exécute elle aussi des mises à nu répétés, sur les portraits de femme peints par Rembrandt [cat. 110], de La Tour, van der Weyden ou Sargent :

> « Je suis fascinée par l'émergence de l'individu dans la peinture. Bien souvent ces individus sont portraiturés dans la société par leur style, leurs bijoux, et leurs accessoires. Alors j'ai commencé à retirer les vêtements. […] Mais dans la mesure où je voulais laisser une trace, j'ai laissé la dentelle, les perles, le bijou et l'éventail[1210]. Alors on commence à voir au-dessous qui est réellement la personne, tandis que les quelques restes de vêtements qui sont visibles invitent toujours à la discussion au sujet de leur place ou de leur statut dans la société.[1211] »

1205Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 418.
1206Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie,* Paris, Ed. du Seuil, 2001, p. 111.
1207*Ibidem.*
1208*Ibid.*, p. 115.
1209Mikhaïl Bakthine, *L'œuvre de François Rabelais, op. cit.*, p. 83.
1210Ces traces et restes semblent de plus renforcer la nudité des modèles, à la manière du lacet noir d'*Olympia* et de ses chaussons.
1211Kathleen Gilje, in Francis Naumann, « Interview with Kathleen Gilje », in *Revised and Restored, The Art of Kathleen Gilje*, *op. cit.*, p. 102 : « I'm fascinated by the individual emerging in the painting. Very often these individuals are portrayed in society by their style, their jewels, and their accessories. So I started to take away the clothing. [...] But because I want to leave a mark, here I leave the lace, the pearls, the jewelry and the fan. So we are starting to see underneath who this person really is, while the bits and pieces of clothing that are visible still invite a discussion about her place or status in society. »

Le déshabillage prend alors valeur de révélation, sociale et artistique. Gilje multiplie les procédés du dévoilement – du corps dans l'œuvre au corps de l'œuvre, ce dernier étant fictivement mis à nu à travers ses simulacres de rayons X [cat. 112] –, lesquels apparaissent comme autant de métaphores des inspections et analyses auxquels les sources sont exposées lors de leur « restauration »[1212] parodique.

Dans certains cas, ce dévoilement prend la forme, plus violente, d'un corps opéré, dont l'intérieur, sous la peau, viendrait enfin s'offrir au regard de son inquisiteur. Désireux de la disséquer pour mieux la comprendre et/ou l'anéantir, le parodiste se saisit de l'œuvre du passé comme d'une matière disponible. Les lames de rasoir chez Peter Klasen [cat. 128] et les canifs chez Peter Saul [cat. 217], présentés comme les outils et les armes des artistes, sont des indices d'une volonté d'inciser et d'effectuer une coupe révélatrice, tout autant qu'ils donnent le ton d'une satire tranchante. Si l'œuvre source est assimilée et intégrée, elle reste malgré tout un objet extérieur aux mains de l'artiste, soumis à ses jeux et à son exploration analytique. Ce type de métaphore est présent chez certains acteurs de l'avant-garde historique, comme en témoignent les tiroirs de Dalí [fig. 15], comme autant de trouées dont l'intention est, rappelons-le, de « voir l'intérieur du corps de la Vénus de Milo et d'atteindre son âme »[1213]. Quant à Max Ernst, il colle sur la jambe droite de l'Ève, empruntée à Dürer, une représentation de vaisseaux sanguins [fig. 25]. L'artiste rappelle ainsi l'esthétique et l'univers des manuels d'anatomie et de leurs écorchés, et en profite pour dépecer symboliquement la figure biblique gravée par le maître ancien. En 2008, Damien Hirst utilise cette image de la coupe anatomique sur œuvre du passé pour *The Anatomy of an Angel* [cat. 117], sculpture en marbre de Carrare réalisée à partir de *L'Hirondelle blessée* (1898) d'Alfred Boucher. Dans cette œuvre – où la véritable noblesse du matériau à la blancheur immaculée participe paradoxalement à une dimension kitsch –, l'écorchement partiel vient exhiber le crâne, les tubes, les muscles et les os de celle qui, d'hirondelle devenue ange, se révèle dans son humanité matérielle. Outre la recherche d'un contraste entre la délicatesse naïve et la mise en place d'une iconographie mortuaire, cette œuvre nourrit là encore l'analogie entre l'acte d'appropriation de l'œuvre et l'opération d'un dévoilement par retranchement d'une couche.

1212Le terme « restauration » est employé par Kathleen Gilje dans ses titres.

1213Salavador Dalí, in « Playboy interview : Salvador Dalí, a Candid Conversation with the Flamboyantly Eccentric Grand Vizier of Surrealism. », *Playboy,* juillet 1964, cité par Montse Aguer in « Catalogue », *op. cit.*, p. 188.

Pour son « faux tableau-piège »[1214], *Odalisque en morceau (faux marché aux puces)* de 1990 [cat. 241], Daniel Spoerri se sert d'un support en bois aux formes ondulées, rappel ironique du goût d'Ingres pour les arabesques des corps féminins. Il y accumule tout un bric-à-brac d'objets – mains de poupées, téléphones, ampoules... –, transformant le modèle de beauté qu'est *La Grande Odalisque* en présentoir de marché aux puces. Parmi ces objets, l'artiste dispose des os, dont une colonne vertébrale. La fameuse épine dorsale, si commentée pour son allongement contre-nature, n'est plus sujette aux gloses des historiens cherchant à voir ce qui se cache sous la peau de l'invraisemblable orientale : elle est exhibée et dévoilée par Spoerri, telle la relique d'une œuvre et d'un corps anciens.

À la cruauté et au sadisme parodiques précédemment relevés[1215] s'ajouterait donc l'expression d'une posture de regardeur intrusif, affirmée par le parodiste. À cet égard, le titre choisi par Michel Journiac pour son *Autopsie de la Vénus de Milo* [cat. 124] est significatif. La Vénus antique étant morte – sous un coup fatal porté par l'artiste ou simplement d'une usure liée à son âge avancé –, Journiac peut l'ouvrir et l'inspecter tout à loisir, partie par partie, dans l'espoir d'une révélation inédite. Soustraite à son socle et à son cadre muséal et coupée en morceau, l'œuvre se montre sous un jour nouveau, son dévoilement étant favorisé par sa réappropriation sacrilège. Liant la beauté à la cruauté, « l'attirante nudité » à « *l'attrait du tranchant* »[1216], ces corps féminins idéaux littéralement *ouverts*[1217] au regard semblent renvoyer à la tradition des Vénus anatomiques de la Renaissance, étudiée par Georges Didi-Huberman. Le « mouvement de la dénudation » se prolonge pour « atteindre le vêtement de la peau »[1218], entre dévoilement et mise à mal, désir et acte mortifère. Les diverses opérations effectuées par Arman sur le corps de la Vénus de Milo procèdent d'une même ambition. La première découpe sur une version réduite de la statue antique date de 1962, dans *J'attends ton retour* [cat. 4]. Selon Jan van der Marck, l'artiste agit

1214Le « tableau-piège » est ainsi défini par l'artiste : « Des objets trouvés au hasard, en ordre ou en désordre (sur des tables, dans des boîtes, dans des tiroirs, etc.) sont fixés ("piégés") tels quels. Seul le plan est changé : dès lors que le résultat est appelé tableau, ce qui était à l'horizontal est mis à la verticale. » Pour le « faux tableau-piège », « il s'agit d'imaginer et de composer des situations dans lesquelles les éléments ont l'air d'être disposés par le hasard. » [Daniel Spoerri, « Genèse du Tableau-piège »,1966, reproduit in *Daniel Spoerri, op. cit.*, 1990, p. 107-108].

1215Cf. *supra* chap. 5, 5.2.

1216Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus, Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, 1999, p. 98.

1217Georges Didi-Huberman souligne le double sens du verbe *ouvrir* : « *ouvrir* comme on ouvre le champ, comme on ouvre une infinité de possible ; *ouvrir* comme on blesse un corps, comme on sacrifie l'intégrité d'un organisme. », *op. cit.*, p. 95.

1218*Ibid.*, p. 99.

alors « comme s'il avait cherché à révéler un mystère intérieur jusqu'alors caché »[1219], interprétation étayée par les dires d'Arman lui-même : « En 1962, lorsque j'ai commencé à découper des sculptures en métal, ce qui m'intéressait était la mise à nu au niveau de chaque tranche d'une partie de la sculpture auparavant invisible. Je suis fasciné par l'intérieur des choses depuis l'enfance.[1220] »

À la fin des années 1980, l'entreprise prend une ampleur plus monumentale, Arman appliquant sa « destruction méthodique »[1221] à des répliques en bronze grandeur nature, d'après des statues antiques grecques[1222]. L'artiste s'arme alors d'une scie électrique pour débiter ces modèles, « les endommageant » et « les profanant »[1223] par ce geste. L'attrait pour la statuaire antique n'est pas démenti par la suite, Arman mettant en place de nombreux dispositifs pour transformer les canons de l'art classique. *La Vénus en éventail* [cat. 6] de 1995 fait partie des sculptures « interactives » conçues par lui. Grâce à un procédé de fragmentation dont les morceaux sont articulés par des charnières en laiton, la Vénus peut-être présentée fermée et entière ou ouverte, tranchée en lamelles. Percée à jour, elle se déploie alors dans l'espace avec lequel elle entretient un rapport nouveau et laisse apparaître, en guise de mystère intérieur, un moule creux, empreinte renfermant un vide. Au sujet de *La Vénus crantée* de 1996 [cat. 5], réplique de la statue traversée de roues dorées de parts en parts, Jan van der Marck parle d'une « incision chirurgicale »[1224]. Il souligne la violence de ces « trente roues dentées » incongrues, qui « semblent broyer la chair et les draperies aux lignes douces »[1225]. Aussi agressifs que soient ces gestes, ils témoignent d'un désir de dévoilement qui n'est pas mis au service d'un simple dénigrement, mais manifeste l'intérêt profond de l'artiste pour sa source autoritaire, laquelle résistera au final à toutes les mises en pièces et autopsies.

Ces entreprises de dévoilement viennent renseigner la démarche de lecture et de réception d'une œuvre antérieure au sein d'une création, propre à la pratique du parodiste. Elles sont proches de ce qu'Antoine Compagnon décrit sur le travail de lecture qui précède la citation : « Elle (ma lecture) fait éclater le texte, elle le démonte,

1219Jan van der Marck, « Arman ou l'Antiquité réactualisée », in *D'après l'antique*, *op. cit.*, p. 478.
1220Arman, cité par Jan van der Mark, *op. cit.*, p. 478.
1221Jan van der Mark, *op. cit.*, p. 478.
1222Ces statues, de la série *Gods and Goddesses*, sont présentées en 1986.
1223*Ibidem.*
1224*Ibid.*, p. 480.
1225*Ibidem.*

elle l'éparpille.[1226] » Cet effet du regard, entre déconstruction et reconstruction, est rendu explicite par Henri Cueco dans ce qu'il baptise « la peinture de la peinture »[1227]. L'artiste, dont le goût pour les pratiques de citation est manifeste, depuis ses œuvres des années 1960 jusqu'aux plus récentes[1228], s'exprime ainsi sur son travail :

> « J'ai écrit, et je pense encore, que si une oeuvre d'art devient une réalité, un objet qui ajoute à la réalité du monde, il est légitime alors d'en disposer et d'en refaire à souhait le parcours, de la démonter comme on le ferait d'une machine et peut-être de la laisser là en panne, écrasée ou magnifiée, démultipliée comme le sont les insectes que l'on piétine.[1229] »

Cette liberté prise à l'égard de l'œuvre préexistante permet une plongée au cœur même du processus créatif et de l'élaboration picturale, en « refai[sant] le chemin de la création »[1230]. Dans ses séries des années 1990, Cueco se saisit des toiles de Philippe de Champaigne ou de Nicolas Poussin, afin d'en « extraire chirurgicalement la substance »[1231], pour reprendre la formule d'Itzhak Goldberg.

En 1996, le *Portrait de Martin de Barcos, abbé de Saint-Cyran* (1646) de Philippe de Champaigne est contraint à plusieurs reprises à l'exercice d'une « mise en pièce »[1232] [cat. 61]. Mis sur la table d'opération, le tableau est disséqué, morcelé, puis les fragments disposés sur l'espace de la toile. Les yeux, fronts, bouches, nez,

1226Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de citation, op. cit.*, 1979, p. 18.

1227Henri Cueco, cité par Guillaume Ambroise, « Ego sum pictor », *Henri Cueco entre vénération et blasphème*, [exposition, musée des beaux-arts, Pau, 7 avr.-20 juin 2005 ; École supérieure des arts et de la communication, SAGACE, salle d'art graphique et de création électronique, 7-22 avr. 2005], Paris, Somogy Ed. d'art, 2005, p. 11.

1228Outre sa participation aux œuvres parodiques produites dans le cadre collectif des Malassis, Cueco cite à de très nombreuses reprises l'histoire de l'art, et ce dès les années 1960 – avec des œuvres comme un *Concert Champêtre* (1965) d'après Titien ou la série des *Danaé* (1965-1966) d'après Rembrandt. Dans les années 1990, en plus de ses mises en pièces et analyses, l'artiste réalise en 1995-1996 *La Mort de Sardanapale* [cat. 63], d'après la fameuse toile de Delacroix. La parodie passe ici par l'animalisation des figures. Cueco transforme les personnages et l'un des chevaux en chiens – animal récurrent dans sa peinture – plus ou moins anthropomorphes, dont les corps forment des courbes traduisant le dynamisme et le mouvement de la toile originale. Le goût de Cueco pour l'analyse parodique passe également par la forme écrite. L'artiste rédige en effet des textes pour l'émission « Les Papous dans la tête » [émission de Bertrand Jérôme et Françoise Treussard (France Culture)]. Il y livre des interprétations humoristiques, parfois absurdes, des grands tableaux de l'histoire de l'art. Sous la plume de Cueco, *Les Bergers d'Arcadie* de Poussin sont en vérité en train d'observer une machine à laver qui vient de leur être livrée, et *Les Mangeurs de pommes de terre* de Van Gogh sont en plein match de ping-pong [textes reproduits in *Henri Cueco entre vénération et blasphème*, *op. cit.*, p. 56-57 et 76-77]. Avec ironie, l'artiste raille les écrits des historiens d'art et critique, tout en portant un regard amusant sur les originaux commentés.

1229Henri Cueco, « Propositions de questions », entretien avec Guillaume Ambroise in *Henri Cueco entre vénération et blasphème, op. cit.*, p. 85-86.

1230*Ibid.*, p. 86.

1231Itzhak Goldberg, « De Natura Rerum », in *Ex-voto et vanités, Peintures d'Henri Cueco*, [exposition, musée des Beaux-Arts, Chartres, 3 juil. au 27 sept. 1999], Chartres, musée des Beaux-Arts, 1999, p. 11.

1232Henri Cueco, cité par Guillaume Ambroise, « Ego sum pictor », in *Henri Cueco entre vénération et blasphème, op. cit.*, p. 13.

encolures, coutures, dentelles et autres éléments détourés y sont classés, accompagnés de numéros ou de lettres, tel le schéma d'une machine en pièces détachées. L'artiste brise ainsi l'un des aspects fondamental du portrait, à savoir son unité, physique et psychique, pour dévoiler le mécanisme de la peinture. Dans *Le Portrait 1 de Martin B*. [cat. 61], la blague s'immisce dans le travail de décomposition, pour en assurer la dimension parodique : les paupières lourdes de l'abbé se ferment progressivement ; sa lèvre inférieure, particulièrement charnue, devient le support d'un festival de grotesques tirages de langues – rapprochées, par une analogie formelle, des dentelles peintes par Champaigne. Cueco invente ainsi un répertoire cocasse de langues moqueuses, caricaturales et plus ou moins vraisemblables en regard de l'anatomie humaine, pour certaines logées incongrument dans les yeux ou les oreilles de « Martin B. ». Dans *L'enlèvement des Sabines, « La dernière Sabine »* [cat. 62], peint en 1995 d'après le célèbre tableau de Poussin, Cueco ironise sur la narration de l'enlèvement en supprimant littéralement les personnages de la scène originale, à l'exception du couple central Romain/Sabine. La peinture d'histoire cède le pas à une opération formelle : sur la copie en noir et blanc de ce décor majoritairement évidé, des flèches rouges rappellent les lignes de fuites et se substituent au dynamisme des corps. L'artiste applique ainsi sur l'œuvre classique et historique un regard hérité de la modernité : « Mon idée concernant la peinture des anciens est de refuser la part anecdotique qu'elle comporte. La période moderne (je veux parler des XIX$^{e}$ et XX$^{e}$ siècles) nous a appris à faire la part belle à la "peinture" (geste, couleur, matière, etc.).[1233] »

Entre la sublimation et la destruction, les « assauts analytiques »[1234] de Cueco ont une force paradoxale : ils témoignent à la fois d'une irrévérence et d'une admiration, d'une proximité et d'une distance. Tout en soulignant la violence de ce travail, qualifié de « braquage à pinceau armé de l'art noble »[1235], Itzhak Goldberg attire notre attention sur sa dimension fondamentalement ambivalente, en prenant l'exemple des variations sur l'*Ex-voto* (1662) de Champaigne[1236] : « Le tableau de Champaigne suscite à la fois l'admiration et l'exaspération de Cueco, le désir d'appropriation et de destruction. On ne serait pas trop étonné si, traversant le Louvre, on trouvait l'artiste agenouillé devant

1233Henri Cueco, « Propositions de questions », entretien avec Guillaume Ambroise, in *Henri Cueco entre vénération et blasphème op. cit.*, p. 83.

1234Guillaume Ambroise, « Avant-propos », in *Henri Cueco entre vénération et blasphème*, *op. cit*., p. 9.

1235Itzhak Goldberg, *op. cit.*, 1999, p. 11.

1236Pour des reproductions et analyses des nombreuses variations sur la toile, peintes en 1995-1996, nous renvoyons aux deux catalogues précédemment cités : *Ex-voto et vanités, Peintures d'Henri Cueco*, *op. cit.* et *Henri Cueco entre vénération et blasphème*, *op. cit*.

l'ex-voto, mais un couteau à la main.[1237] » Au terme des confrontations dont résultent les « mises en pièces », l'œuvre source fait montre de résistance : « L'auscultation d'une œuvre fait de moi une sorte de médecin de famille, connaisseur des ruses du corps de son patient, mais ces malices ne sauraient venir à bout de la vie des œuvres.[1238] » Mise « en poudre » et réduite « à des éclats », « l'œuvre initiale »[1239] peut toujours être reconnue par le spectateur. Parodiste et joueur, Cueco entretient un rapport de belligérance amicale avec ses prédécesseurs : « Lorsque je rencontre un des peintres copiés, plagiés, mis en pièces, il me fait un sourire complice par le truchement de son autoportrait.[1240] »

Le thème du dévoilement parodique, développé en premier lieu par les formalistes russes puis par Bakhtine, accompagne une conception évolutionniste de la littérature et des arts. En se plaçant en dehors d'une œuvre qu'il observe et qu'il transforme, le parodiste met à nu des procédés et des codes canonisés. Il expose et entérine leur mécanisation, leur épuisement et leur péremption. Il décèle au sein d'une nouvelle création les traits caractéristiques de sa source, faisant en cela un usage de la *stylisation*, c'est-à-dire de la présentation d'un langage préexistant à la lumière d'un autre. Comme le souligne Iouri Tynianov, « de la stylisation à la parodie, il n'y a qu'un pas »[1241]. La stylisation peut, en effet, être parodique dans les cas où elle produit une discordance, un décalage critique entre le plan du *stylisant* et celui du *stylisé*. Le fonctionnement de la stylisation parodique littéraire est ainsi décrit par Claude Abastado :

> « Le parodiste qui "stylise" fait du style du modèle un objet qu'il donne à voir et non plus un moyen de délivrer un message ; il ôte aux procédés leur justification, les vide de leur contenu, les mécanise et les rend insolites ; il arrête leur productivité et les fige en clichés.[1242] »

L'auteur précise ensuite le devenir de ces procédés, « à la fois assimilés, récusés comme tels et investis d'une "fonction constructive" dans un nouveau système littéraire.[1243] » Selon la conception de Tomachevski, la parodie permet de proposer un renouvellement

1237Itzhak Goldberg, « De Natura Rerum », in *Ex-voto et vanités, Peintures d'Henri Cueco, op. cit.*, 1999, p. 11.
1238Henri Cueco, « Propositions de questions », entretien avec Guillaume Ambroise, in *Henri Cueco entre vénération et blasphème, op. cit.*, p. 86.
1239*Ibidem.*
1240*Ibid.*, p. 85.
1241Iouri Tynianov, « Destruction, parodie », *op. cit.*, p. 68.
1242Claude Abastado, « Situation de la parodie », *op. cit.*, p. 21.
1243*Ibid.*, p. 34.

face aux procédés qui, comme les hommes, « naissent, vivent, vieillissent et meurent »[1244]. Elle prend dès lors une place centrale dans l'évolution des formes littéraires, comprise par Tynianov non comme le « prolongement d'une droite ligne », mais comme « *écart, propulsion à partir d'un point donné, lutte* »[1245] : « Une filiation littéraire, elle est avant tout combat, *destruction* de l'ensemble ancien et nouvelle construction des anciens éléments.[1246] »

Dans cette perspective, la parodie apparaît comme « un facteur d'accélération de l'histoire littéraire »[1247], pour reprendre les termes de Linda Hutcheon. Outil d'une interaction et d'un travail interne sur des formes anciennes, elle est l'une des expressions du renouvellement littéraire[1248], comme le relève Daniel Sangsue : « La parodie débouche, on le voit, sur un renouvellement ; elle n'est pas seulement rupture, destruction, mais elle remplace les formes périmées par des formes nouvelles sans lesquelles il n'y aurait pas d' "évolution littéraire" possible.[1249] » Dans le renouvellement qu'elle propose – ses formes supplantant et retravaillant celles de sa source –, la parodie n'est pas exempte d'être à son tour touchée par une canonisation et une péremption : ses « nouveaux procédés [sont] destinés à devenir eux-mêmes traditionnels »[1250]. Ainsi perçue, la parodie est loin de sa réputation de pratique stérile et envieuse, parfois taxée de repli conservateur : bien au contraire, elle est montrée comme « une forme positive »[1251], favorisant l'invention de solutions nouvelles adaptées au temps présent du parodiste.

Les parodies de Roy Lichtenstein illustrent dans une certaine mesure le travail de stylisation et de mécanisation des procédés au plan de l'image. À plusieurs reprises en 1973 et 1974[1252], l'artiste va travailler sur l'évolution formelle de l'image d'un taureau [cat. 149] ou d'une vache. Il combine alors deux références de l'avant-garde historique, liées entre elles par un rapport d'influence : la série des essais sur le motif de la vache réalisée par Theo van Doesburg en 1916-1917 et celle des onze *Taureaux*, gravée par Picasso en 1945, la seconde étant manifestement inspirée de la première. Chez van

1244Boris Tomachevski, « Thématique », *op. cit.*, p. 301.
1245Iouri Tynianov, « Destruction, parodie », *op. cit.*, p. 67. Passage en it. dans le texte.
1246*Ibidem.*
1247Linda Hutcheon, « Ironie et parodie, stratégie et structure », *op. cit.*, p. 474.
1248Mais aussi, pour les œuvres qui nous intéresse ici, du renouvellement artistique.
1249Daniel Sangsue, *La Relation parodique, op. cit.*, 2007, p. 56.
1250*Ibid.*, p. 58.
1251Linda Hutcheon, « Ironie et parodie, stratégie et structure », *op. cit.*, p. 476.
1252Il s'agit des six lithographies de *Bull Profile Series* (1973) et des triptyques *Bull Head Series* (1973) et *Cow going abstract* (1974).

Doesburg, cette décomposition en étapes permet de développer le processus d'un aboutissement à l'abstraction géométrique, à partir d'un référent animal. Chez Picasso, le procédé d'une géométrisation et d'une simplification progressives est réemployé, mais à des fins différentes : si le taureau est peu à peu réduit à une simple ligne, il reste identifiable en tant que référent, traduit sous une forme de plus en plus primitive. Dans les deux cas, l'exposition de ces étapes porte un regard réflexif sur le travail d'élaboration artistique et d'évolution des formes. Conformément à l'idée même d'avant-garde, les deux artistes désignent l'espace de la création artistique comme un laboratoire, lieu d'une expérimentation novatrice en regard de toute une tradition de la *mimesis*. En répétant l'entreprise pour les lithographies de la série des *Bull Profiles* [cat. 149], Lichtenstein semble se questionner sur la tension entre représentation et abstraction dans son propre travail[1253]. Ce faisant, il transfère ses modèles vers l'esthétique qu'il a faite sienne, celle de l'image imprimée et de la bande dessinée – ici des cernes noirs, des aplats simplifiés de couleurs vives et des hachures. Il fige ainsi le processus évolutif et progressif à l'œuvre chez Van Doesburg et Picasso : l'art moderniste, désormais institutionnalisé, n'est plus un véritable laboratoire, mais le fournisseur d'un répertoire d'images, disponibles et reproductibles. Tout en arrêtant et en mécanisant les réflexions et les solutions avant-gardistes, Lichtenstein les réintègre et les actualise, pour attirer notre attention sur l'une des préoccupations majeures de l'art des années 1960 et 1970, à savoir la reproductibilité de l'œuvre d'art et « l'image de l'image »[1254].

Si Lichtenstein utilise ici la technique traditionnelle de la lithographie[1255] – tout comme Picasso pour ses *Taureaux* –, le changement de médium opéré dans certaines œuvres de notre *corpus* permet bien souvent d'apprécier le rôle de la parodie comme facteur d'évolution et de renouvellement. Outre la potentielle participation de ce

1253À ce sujet, voir Camille Morineau, « Lichtenstein pop, postmoderne et classique », in *Roy Lichtenstein*, [exposition Centre Pompidou, Paris, 3 juill.-4 nov. 2013], Paris, Centre Pompidou, 2013, et plus particulièrement le passage intitulé « L'aller retour entre abstraction et figuration », p. 23-24.

1254Nous empruntons ici l'expression « l'image de l'image » à Pierre Bourdieu et à son texte sur Bernard Rancillac [Pierre Bourdieu, « L'image de l'image », *Rancillac, L'année 66,* galerie Blumenthal-Mommaton, Paris, 1er–28 févr.]. Si Bourdieu y analyse le travail du peintre d'après la bande-dessinée, l'affiche, mais surtout la photographie de presse, la reproductibilité de l'œuvre d'art prise pour modèle par les artistes peut aussi apparaître comme une expression de « l'image de l'image ». En 1965, Lichtenstein utilise d'ailleurs une expression quasi-similaire au sujet de ses *Brushstrokes*, qu'il qualifie de « picture of a picture » [Roy Lichtenstein, cité in John Jones, « Taped-recored Interview with Roy Lichtenstein, october 5, 1965, 11:00 AM », in *Roy Lichtenstein, op. cit.*, 2009, p. 22].

1255Technique qu'il combine dans cette série avec un emploi de la sérigraphie et de la gravure en taille douce.

déplacement à un effet de trivialisation, passer de la peinture à la sérigraphie, au collage, à l'objet[1256] ou à la photographie dans une pratique parodique témoigne du délitement des frontières entre les arts, thème majeur de l'art du XXe siècle, ainsi que de l'apparition de nouvelles techniques provoquant un effritement des catégories des beaux-arts. L'investissement de la parodie par les avant-gardes historiques comme lieu d'un « passage »[1257] – *L'Éclipse partielle* de Malevitch [fig. 32] et *L.H.O.O.Q.* de Duchamp [fig. 23] en sont d'illustres exemples – où se manifestent des ruptures et des changements majeurs, semble donc perdurer à partir des années 1960. Lorsqu'elle ne les inaugure pas, la parodie vient signaler ces mutations, les exhiber. Michele Hannoosh insiste sur la place de la parodie dans l'avant-garde, et plus généralement dans l'art moderne, en tant que « transformation radicale du passé qui produit du nouveau »[1258]. « La parodie transforme et préserve, contient dans une œuvre à la fois l'ancien et le nouveau, et ainsi représente en miniature le processus de l'histoire de la littérature.[1259] »

*La Vénus aux chiffons* [cat. 181] (1967-1980)[1260] de Michelangelo Pistoletto, non évoquée jusqu'ici, offre un exemple célèbre de cette fonction parodique. Le ressort comique repose sur la rencontre entre la noble figure sculptée[1261] et un monticule de vêtements, la déesse semblant s'être transformée en une sorte de ménagère débordée. La statue employée est une réplique de *La Vénus à la pomme* (1805), du Danois Bertel Thorvaldsen. Ainsi, l'artiste italien ne cite pas directement un modèle antique, mais l'œuvre d'un sculpteur néoclassique, laquelle intègre les codes de la statuaire

1256Au contraire, dans le polyptyque *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp* [cat. 1] de Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, et Antonio Recalcati, ou encore dans *Poopin on Duchamp* [cat. 222] de Peter Saul, il s'agit de rompre avec la nouvelle tradition de l'objet quotidien dans l'art en parodiant les *ready-mades* duchampiens au sein d'œuvres peintes.

1257C'est en ces termes que nous avons analysé le rôle de la parodie dans la table rase avant-gardiste, cf. *supra* chap. 2, 2.2.

1258Michele Hannoosh, *Parody and Decadence, op. cit.*, p. 219 : « radical transformation that produces something new ».

1259*Ibidem* : « Parody preserves and transforms, contains within one work both the old and the new, and thus represents in miniature the process of literary traditions. »

1260Il existe plusieurs versions de cette œuvre : en 1967, Pistoletto achète une réplique en ciment de la statue, à partir de laquelle il réalise sa première installation avec des tissus ; puis, en 1967 et 1971, il utilise la réplique en ciment pour faire deux tirages en plâtre, dont l'un est peint en doré ( *Venere degli stracci dorata*) ; en 1980, il fait sculpter la Vénus en marbre de Carrare. [Cf. Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Londres, Phaidon, 1999, p. 157]. En 1980, cette œuvre donne lieu à une version sur le mode de la performance, où le rôle de la Vénus est joué par Maria Pioppi (*La Vénus et le Grand Charriot*, 1980, action de Michelangelo Pistoletto et Maria Pioppi au 80 Laughton, San Francisco).

1261La référence à la statuaire antique (bien qu'ici, il s'agisse d'une statue réalisée par un sculpteur danois néo-classique) n'est pas un fait isolé chez les artistes italiens de l'Arte Povera. Giulio Paolini en fait notamment un emploi fréquent, dans des œuvres comme *Mimesi* (1975), ou encore *Casa di Lucrezio* (1981-1984). Quant à Pistoletto, il utilise à nouveau une réplique en plâtre d'une statue antique (L'orateur) pour *L'Etrusco* (1976).

grecque[1262]. À ce rapport d'imitation admirative face au parangon classique, l'artiste substitue un réemploi irrévérencieux des formes du passé, hérité pour une large part de l'esprit dada et surréaliste. Au-delà de la possible plaisanterie, les confrontations mises en place par Pistoletto sont de plusieurs ordres : à la noblesse du marbre s'oppose la pauvreté des vêtements ; à la blancheur immaculée, les multiples couleurs du linge ; à l'épure, l'accumulation ; à la dimension immuable et statique de la statue, l'aspect mou, informel et mobile de cet amas, susceptible de s'effondrer et de se modifier au cours des réinstallations – les vêtements peuvent d'ailleurs être remplacés par d'autres[1263] ; à la pérennité et à l'unicité de la figure mythologique, le mouvement et l'abondance d'un monde consumériste et dégradable[1264] ; au tissu sculpté tenu par la Vénus, les tissus disposés, l'objet passant ainsi de sa représentation à sa présentation ; au métier du sculpteur enfin, la récupération et l'appropriation des objets. La parodie tient, pour ainsi dire, lieu de manifeste. Elle est le moyen, mais aussi le support, de l'affirmation d'un vocabulaire nouveau, promulgué par Pistoletto au sein de l'Arte Povera, tout en soulignant les transformations essentielles liées à l'histoire de l'avant-garde – par son goût pour le sacrilège et par son rôle dans l'intégration de l'objet quotidien. Du même coup, la statue ancienne est à la fois destituée et magnifiée, désignée comme périmée et régénérée par la force nouvelle que lui confère sa réintégration contemporaine : « La beauté de la Vénus dénudée associée au tas de chiffons produit une énergie nouvelle, une véritable régénération. La Vénus redonne vie et beauté aux chiffons, et ceux-ci confèrent un caractère actuel à une sculpture issue du passé.[1265] »

---

1262Dans son ouvrage sur l'Arte Povera, Carolyn Christov-Bakargiev identifie, à tort, la sculpture comme étant une réplique de la *Vénus Callipyge*. Au-delà d'une simple erreur d'identification, il nous semble significatif que Pistoletto emprunte ici non à l'antiquité, mais à sa revisitation par un artiste néo-classique. [Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera, op. cit.*, p. 157.]

1263Comme l'affirme l'artiste : « Dans les diverses versions de la Vénus, ou lors de leur ré-installation, vous pouvez utiliser les mêmes chiffons ou vous pouvez les changer, mais ils doivent garder leur aspect coloré et en désordre. » (« In the various existing versions of the Venus, or their re-installation, you can use the same original rags or you can change them, but they must maintain their mutli-coloured and ruffled character. ») [Michelangelo Pistoletto, déclaration de 1997, cité par Carolyn Christov-Bakargiev, *op. cit.*, p. 157.]

1264Michelangelo Pistoletto met ces confrontations en avant dans sa description de la *Vénus aux chiffons* : « La Vénus est pérennisée depuis longtemps. Elle est la mémoire et les chiffons sont la quotidienneté, la transformation au sens de la matière ; ils représentent tout ce qui passe, comme les modes. Il y a le durable et le passager. Les chiffons sont des produits dégradés de la société de consommation. » [Michelangelo Pistoletto, in Gilbert Perlein, « Entretien avec Michelangelo Pistoletto, 19 févr. 2007 », in *Michelangelo Pistoletto*, [exposition, Mamac, Nice, 30 juin-4 nov. 2007], Nice, Mamac, 2007, p. 21.]

1265Michelangelo Pistoletto, in Marie-Laure Bernadac, « Entretien avec Michelangelo Pistoletto », in Dossier de presse de l'exposition *Michelangelo, Année 1, Le Paradis sur terre*, [exposition musée du Louvre, Paris, 25 avr.-2 sept. 2013], p. 5. Dossier publié en ligne sur le site du Louvre : http://www.louvre.fr/sites/default/files/DP_Pistoletto.pdf

La mise au goût du jour et l'actualisation parodiques semblent découler d'un attachement ambivalent à l'œuvre ancienne, ainsi revitalisée. Aussi, Margaret Rose avance-t-elle que « l'amour du parodiste pour l'objet de sa parodie ne peut dans bien des cas être séparé de son désir de le changer et de le moderniser »[1266]. À nouveau, la parodie apparaît dans toute son essence paradoxale, entre ingestion et distanciation, identification et écart, assimilation et lutte, reviviscence et mise à mort, continuité et rupture.

## 8.2 De l'art comme artifice

Dans sa participation au colloque de 1981 sur la parodie organisé et présenté par Groupar – dont les actes sont rassemblés sous le titre *Le singe à la porte, vers une théorie de la parodie*[1267] – Michel Deguy relie la parodie à « l'activité générale de l'imitation »[1268]. Mais, précise-t-il, « ce qui est imité […] dans le cas de la parodie entendue comme espèce littéraire, est un texte, une œuvre de référence[1269] ». Cette caractéristique de la pratique parodique favorise les mises en abîme du phénomène d'imitation dans les beaux-arts, défini par Quatremère de Quincy dans son essai historique comme l'acte de « produire la ressemblance d'une chose, mais dans une autre qui en devient l'image »[1270]. L'image rend l'« apparence de l'objet représenté »[1271]. Nous avons précédemment examiné la manière dont la dévalorisation de la parodie passait en partie par son assimilation à l'image comprise comme apparence, la parodie et l'image étant toutes deux marquées par la défection et le manquement vis-à-vis de leurs modèles respectifs[1272] – défection de l'image imitative comblée, dans la vision de Quatremère de Quincy, par le travail d'idéalisation, à la différence de l'illusionnisme et de l'imitation servile du réel. Dans les cas où la parodie s'en prend à des sources

1266Margaret Rose, *Parody/Meta-fiction, an analysis of parody as a critical mirror of the writing and reception of fiction*, London, Croom Helm, 1979, p. 30 : « The love of parodist for the object of his parody can often not be separated from his desire to change and modernise it. »

1267*Le singe à la porte, Vers une théorie de la parodie*, *op. cit.*

1268Michel Deguy, « Limitation ou illimitation de l'imitation, Remarques sur la parodie », in *Le singe à la porte, Vers une théorie de la parodie*, *op. cit.*, p. 1.

1269*Ibidem.*

1270Antoine Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, 1823, Paris, impr. de J. Didot, p. 3.

1271*Ibid.*, p. 11.

1272Cf. *supra* chap. 1, 1.1.

reposant sur un principe d'imitation d'un référent, elle n'adopte plus seulement l'« apparence d'un objet représenté »[1273], mais celle d'un objet représentant, ou *objet de représentation*, expression employée par Mikhaïl Bakhtine[1274]. La représentation que le parodiste livre de ses référents – figures, paysages, etc. – passe par le truchement d'une œuvre référente, qui produit en elle-même son propre système imitatif. Dans sa structure, la parodie semble ainsi inviter aux réflexions sur la nature de l'art, en tant que fiction[1275].

C'est sous cet angle que la parodie a largement été reconsidérée à partir de la fin des années 1970, notamment dans les travaux de Margaret Rose[1276]. L'auteure y présente la parodie littéraire en tant que *métafiction*, investie d'un rôle dans la critique « des concepts de l'art comme miroir du monde, en fournissant un miroir à l'art de l'écrivain lui-même »[1277]. Considérer la parodie comme métafiction revient à dire, pour reprendre l'explication donnée par Daniel Sangsue, qu'elle « se prend elle-même pour objet, analysant de l'intérieur d'elle-même sa nature et sa fiction, ainsi que sa production et sa réception »[1278]. Ainsi, « la parodie met en question la capacité de l'œuvre littéraire à représenter (la réalité) et à imiter (des modèles) »[1279]. Dans l'introduction de l'ouvrage collectif *Métatextualité et Métafiction*, la *métatextualité*[1280] est définie comme le « renvoi d'un texte à son artifice littéraire »[1281]. Comme l'analyse Jacques Sohier, la *métafiction*[1282] « centre délibérément l'attention du lecteur sur le caractère fabriqué de

1273Antoine Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature..., op. cit.*, p. 11.

1274Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman, op. cit.*, p. 411. Bakhtine propose en illustration l'exemple d'une parodie adoptant la forme d'un sonnet : ce qui est alors donné à voir au lecteur n'est pas un sonnet, mais « l'image d'un sonnet ».

1275Le terme fiction est ici à rapprocher de son emploi chez Quatremère de Quincy : « L'imitation propre des beaux-arts n'admet, et ne peut admettre que les apparences des choses. Or, toute apparence due à l'art est plus ou moins fictive. » Cette fiction, à la différence de l'illusion, n'est pas opposée à l'idée de vérité, dans la mesure où l'auteur envisage une « vérité par fiction » [Antoine Quatremère de Quincy, *op. cit.*, p. 86].

1276Margaret Rose, *Parody // meta fiction, op. cit.* et *Parody : ancient, modern, and post-modern*, Cambridge (GB) ; New York ; Victoria (Australia) ; Cambridge University Press, 1993.

1277*Ibid.*, p. 74 : « concepts of art as a mirror to the world, by providing a mirror to the writer's art itself ».

1278Daniel Sangsue, *La Relation parodique, op. cit.*, p. 78.

1279*Ibidem.*

1280Si Gérard Genette distingue la métatextualité de l'hypertextualité – selon lui, la métatextualité commente la fiction mais ne produit que des textes non-fictifs – il note que « l'hypertexte a toujours peu ou proue valeur de métatexte », ouvrant ainsi à la considération d'une part métatextuelle dans la parodie [cf. Gérard Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 554].

1281« Introduction », in *Métatextualité et métafiction, Théorie et analyses*, [ouvrage coll. du CRILA (Centre de Recherches Inter-Langues d'Angers), sous la dir. de Laurent Lepaludier], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 9.

1282Dans l'ouvrage cité ci-dessus, la métafiction et la métatextualité sont distinguées comme suit : « On conviendra d'appeler "métafiction" tout texte de fiction comportant une dimension métatextuelle importante. […] Le concept de métatextualité sera utilisé comme caractérisant le phénomène élémentaire déclencheur de prise de conscience critique du texte, il s'agit donc d'un principe

l'illusion mimétique »[1283]. Sa « fonction essentielle » est de « briser, de miner, de subvertir, le cadre référentiel que l'univers de la fiction construit en ayant recours aux procédés mimétiques »[1284]. Si cette reconsidération de la parodie comme métafiction est liée à des intérêts particulièrement développés par les théoriciens de la littérature dans les années 1970 et 1980, les travaux des artistes parodistes attestent très largement d'un goût pour cette exploration de l'artifice.

Dans sa série des *Made in Japan*, Martial Raysse déploie tout un panel de solutions et d'inventions afin de mettre en exergue la part de simulacre inhérente à l'imitation picturale. Les dépassements en dehors du cadre procèdent, nous l'avons vu, de cette intention[1285]. La conquête fictive de la troisième dimension en peinture par la perspective est, elle aussi, interrogée. Dans les traitements pop réservés aux chefs-d'œuvre de la peinture à la même période, l'œuvre est ramenée à son irréductible surface plane, en gommant les effets de perspective et de reliefs. Les traînées blanches ou noires laissées par Warhol dans ses sérigraphies [cat. 250] de *La Joconde* unifient la surface, neutralisant ainsi la profondeur de l'espace représenté au profit du plan de l'image. Ses démarches poursuivent, en quelque sorte, l'affirmation de la peinture moderne, bien connue sous la formule de Maurice Denis, comme « surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées »[1286]. Cependant – par l'usage de la sérigraphie chez Warhol ou des points Ben-Day chez Lichtenstein –, elles déplacent cette affirmation vers une réflexion sur le devenir de l'image peinte à l'heure de la reproductibilité. Bien que de factures et de fonctionnements différents, les camouflages et les sérigraphies parodiques d'Alain Jacquet [cat. 118-121] ramènent, quant à eux, l'ensemble des éléments représentés sur un même plan, une même surface.

En projetant des couleurs fluorescentes sur les figures détourées de tableaux de maîtres ou en répétant des motifs au pochoir sur ses paysages[1287], Raysse met lui aussi de fameuses peintures à l'épreuve d'un aplanissement. Mais son traitement ne s'en tient pas à cela : l'artiste découpe ses surfaces, les superpose en volume et provoque des

fondamental, alors que celui de métafiction se rapportera à une caractéristique d'un texte littéraire dans son ensemble. » [*Ibid.*, p. 10-11.] Ces deux termes sont essentiellement forgés pour et à partir d'œuvres littéraires, mais se révèlent utiles pour qualifier ces phénomènes dans les œuvres qui nous intéresse, car ils permettent de désigner avec plus de précision certaines caractéristiques comprises dans le vaste ensemble de la « réflexivité ».

1283Jacques Sohier, « Les fonctions de la métatextualité », in *Métatextualité et métafiction, op. cit.*, p. 40.

1284*Ibidem.*

1285Cf. *supra* chap. 7, 7.2.

1286Maurice Denis, « Définition du néo-traditionnalisme », *Art et critique*, 30 août 1890.

1287Notamment dans toute la partie peinte en verte de *Suzana Suzana* [cat. 201].

effets d'avancements ou, au contraire, de retranchements. Les figures d'*Un Tableau simple et doux* [cat. 204] et de *Suzanna Suzanna* [cat. 201] s'approchent du spectateur et s'émancipent de leurs fonds, sur lesquels elles projettent désormais leurs ombres effectives, et non représentées. Raysse déjoue ainsi toute une construction perspective de la peinture, laquelle vise bien souvent à mettre en valeur la figure, à la détacher visuellement tout en la peignant sur la surface de la toile, au même titre que le paysage. Ce type de dispositif rappelle aussi les théâtres de papiers, où les petites figures plates peuvent être déplacées dans l'espace. Le procédé détourne la condition de la peinture comme surface plane, et ainsi la désigne méthodiquement comme construction, fabrication et artifice.

De même, les quelques objets rajoutés par Raysse à la surface de ses *Made in Japan* contribuent à mettre en question la *mimesis* picturale. Dans sa *Conversation printanière* [cat. 205] d'après Cranach, il colle tout autour d'Apollon des feuillages en plastique. Le cas de la branche tenue par la figure masculine est particulièrement éclairant : sous cet objet faussement végétal, et sous le vert fluorescent de la peinture, on aperçoit en transparence l'ancienne branche peinte par le maître allemand. Cette branche représentée, à présent difficilement perceptible, se confond avec l'ombre de la branche en plastique. L'objet en trois dimensions la supplante ainsi, la réduisant au statut d'ombre, avec tout ce que cela suppose de connotation péjorative sur l'image comme reflet, résidu, projection ou apparence. Mais cet objet qui, dans cette situation, semble plus véritable que ne le serait la branche peinte, est assurément faux : il est lui-même une imitation en plastique d'un élément naturel, simulacre par excellence. Otto Hahn décrit ainsi le processus mis en place : « Tout est simulacre, et ce n'est que l'accumulation qui le rend acceptable. Encore faut-il ne pas se laisser prendre au jeu et ne pas confondre le simulacre avec la chose elle-même. Il faut donc qu'un simulacre démente l'autre et le relativise.[1288] »

Martial Raysse insiste consciemment sur la portée réflexive de ses gestes : dans la partie haute de *Made in Japan – La grande odalisque* [cat. 202], il colle une petite mouche en plastique, clin d'œil explicite à l'histoire de la peinture. Dans *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*[1289], Daniel Arasse consacre un passage au motif

1288Otto Hahn, « Martial Raysse ou l'obsession solaire. », [préface d'exposition, galerie Iolas, Paris, 1965], in *Avant garde : théorie et provocations,* 1992, Nîmes, CNAP et Ed. Jacqueline Chambon, p. 106.

1289Daniel Arasse, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, 1992, Paris, Flammarion, 1996.

de la mouche peinte, lequel a connu un grand succès entre la moitié du XV^e siècle et le début du XVI^e siècle. Il y rapporte une anecdote relatée par Vasari dans *La vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*[1290], au sujet de la formation de Giotto, dans l'atelier de son maître Cimabue. Giotto aurait peint une mouche sur le nez de l'une des figures avec un tel talent qu'il aurait trompé son maître, amenant ce dernier à tenter vainement de chasser la mouche de sa main. Comme le souligne Arasse dans son analyse, le détail de la mouche est érigé par Vasari en symbole du savoir-faire de l'artiste et du progrès de l'art : « Cette mouche peinte est l'emblème de la maîtrise nouvelle des moyens de la reproduction mimétique, comme si la conquête de la vérité en peinture était passée par celle de son détail ressemblant.[1291] » En tant que trompe-l'œil exemplaire, la mouche vient exalter la « capacité de la peinture à tromper les yeux en faisant venir un détail de l'image vers le spectateur, comme s'il sortait du plan du tableau »[1292].

Dès lors, on voit combien la mouche – au même titre que les franchissements du cadre ou les plans en retrait ou en avant – est mise par Raysse au service d'un dévoilement de la construction artificielle de la *mimesis* picturale. Comme le rappelle Arasse, la mouche en trompe-l'œil est aussi un indice et un rappel de la nature fabriquée de son effet : « Par la surprise qu'elle était censée provoquer et dès lors que l'illusion était dissipée, la mouche aurait contribué à désigner le tableau comme peinture et artifice, sa présence reconduisant à l'efficacité d'un savoir-faire.[1293] »

Chez Raysse, la mouche n'est précisément pas peinte, mais collée. Par son volume, elle accuse la planéité de la surface sur laquelle elle repose. Mais, manufacturée dans une matière sans vie, son inertie la révèle en tant que composante de l'œuvre. C'est sa qualité de simulacre qui lui donne une contenance artistique. De plus, Raysse substitue à la prouesse et au savoir-faire picturaux l'appropriation de l'objet. Didier Semin place cette mouche au rang des « petits objets *ready-made* »[1294] employés par l'artiste dans ses œuvres des années 1960. Délaissant les traditionnelles valeurs qui font le panache et la renommée des artistes – et soulignant ainsi les changements radicaux de l'art du XX^e siècle –, Raysse présente l'art mimétique comme artifice, jeu

1290Giorgio Vasari, *La vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes,* Paris, Berger-Levrault, 1983, II, p. 120.
1291Daniel Arasse, *Le détail...*, *op. cit.*, p. 118.
1292*Ibidem.*
1293*Ibid.* p. 119.
1294Didier Semin, « Martial Raysse, alias Hermès : la voie des images », *Martial Raysse, op. cit.,* 1992, p. 16.

factice d'illusions et de procédés. La parodie permet de mettre à nu la peinture, de lui soutirer ses arguments et ses narrations pour faire apparaître sa construction, moins sous la forme d'une dénonciation de la vanité de la création que sous celle d'une affirmation de la nature du travail artistique : « La peinture n'est pas une imitation de la vie, c'est une recréation [...]. Je suis le peintre des simulacres.[1295] »

Loin de s'arrêter à la place de la mouche comme trompe-l'œil dans l'histoire de la représentation mimétique, Arasse rappelle la signification iconographique de cet insecte : « Animal néfaste, se nourrissant sur les cadavres et transmettant les maladies et en particulier, selon Pline l'Ancien, la peste, la mouche a valeur morale en peinture.[1296] » Posée à la surface d'une reproduction d'Ingres, l'insecte semble être l'indicateur d'une décrépitude avancée du chef-d'œuvre muséal[1297]. Chez Raysse, la mouche semble aussi être un double de l'artiste lui-même, lequel viendrait se poser sur l'œuvre de son prédécesseur pour y puiser la substance de sa propre création. Si *La Grande Odalisque* est sous ce jour montrée comme les restes pourrissant d'une époque révolue – sa chair verte pourrait bien en être l'un des signaux –, l'artiste s'efforce de l'aseptiser, à renfort de couleurs vives et de plastique, inoxydable et inaltérable. Fidèle à ce qu'il baptise l'« hygiène de la vision », il combat le « pourrissement cellulaire »[1298] de sa source. Parodiste, Raysse achève le chef-d'œuvre jugé vieillissant, tout en le revitalisant et le régénèrant. Cette mouche en est l'image : symbole de mort, elle est faite de plastique, « matière inorganique, frigide, chimiquement pure, qui, sans vie intérieure, est garantie contre la pourriture et la mort »[1299].

La mouche de *Made in Japan – La Grande Odalisque* [cat. 202] n'est pas un cas isolé dans le travail de Martial Raysse. Au cours des années 1960, l'artiste colle régulièrement des insectes en plastique – des mouches, mais aussi des araignées – aux commissures des lèvres, sur le menton ou entre les sourcils des visages de femmes

1295Martial Raysse, extrait d'un entretien avec Guy de Belleval, « Martial Raysse : je prends des émotions au piège », *Galerie des Arts*, n° 34, mai 1966, p. 9.

1296Daniel, Arasse, *Le Détail, op. cit.*, p. 122.

1297On retrouve le thème de la décomposition, traité avec grotesque, dans la parodie de Peter Saul *Death of Venus* (1999), d'après Cabanel. Le corps de la Vénus, en « pâte d'amande blanche et rose » selon les termes de Zola, laisse place à une masse putride, dégoulinante et verdâtre. Outre la dégradation humoristique raillant la peinture de Salon, la parodie rend visible l'écart temporel qui la sépare de sa source du XIX^e^ siècle. [Émile Zola, « Nos peintres au Champ-de-mars », *La Situation*, 1^er^ juill. 1867.]

1298Martial Raysse, *Maître et esclave de l'imagination*, *op. cit.*, non paginé.

1299Otto Hahn, « Martial Raysse ou l'obsession solaire », *op. cit.*, p. 103.

peints à la même époque. Il se réfère à la décoration, en vogue à partir du XVII^e siècle, de la mouche, « petit rond de taffetas ou de velours noirs, ou [...] point de crayon spécial, imitant le grain de beauté, que les femmes se mettaient parfois sur le visage ou sur le décolleté par coquetterie ou pour rehausser la blancheur de leur peau »[1300]. Raysse dispose de *La Grande Odalisque* sérigraphiée comme d'un visage à maquiller, il surligne l'œil d'un trait noir épais – conformément à la mode des années 1960 – et pare l'image de couleurs vives et d'une mouche décorative[1301]. Dans son essai intitulé « Au Beauty Parlour », Jean-Claude Lebensztejn rappelle le rôle du maquillage dans le débat historique entre couleur et dessin et leurs rôles respectifs dans l'imitation. Assimilé au fard, la couleur est présentée comme la part immorale et séductrice de l'art, par opposition à la probité du dessin où se concentre le génie imitatif :

> « Bien que la couleur ait aussi une fonction imitative, c'est le dessin qui prend en charge, pour l'essentiel, la fonction mimétique de la peinture. Entre lui et elle, la *mimesis* institue un partage quasi sexuel des rôles : au dessin l'imitation, à la couleur la sensation.[1302] »

En utilisant la sérigraphie pour suppléer le dessin d'Ingres et en faisant du bombardement de couleurs son mode opératoire principal, Raysse joue directement avec cette histoire, assumant et revendiquant l'artifice de son entreprise. L'Esthétique, science et culture savante du beau, semble ironiquement faire bon ménage avec l'esthétique, cosmétique et recouvrement superficiel.

Le maquillage entretient des liens étroits avec la parodie : couche posée sur une surface originale préexistante, elle la transforme et la remodèle, l'altère et l'enjolive, la dégrade tout en lui redonnant de l'éclat. La description du maquillage donnée par Gilbert Lascault fait apparaître cette proximité : « Écriture sur le visage, le maquillage s'ajoute à lui et le masque […]. Elle ajoute à la nature, elle la déforme [...] ; elle met une "vitre" de fards.[1303]» Derrière la « "vitre" de fard » posée par le parodiste, l'original est en partie masqué, mais persiste et se rappelle au souvenir de son spectateur. Une telle comparaison peut contribuer à dévaloriser la parodie, en tant que « travestissement, [...] pis-aller [et] mauvais substitut »[1304]. La dépréciation du maquillage est, en effet, historique et transparaît notamment dans le *Gorgias* de Platon, où Socrate tente de

1300 *Trésors de la langue française informatisés*, *op. cit.*

1301 Raysse colle par ailleurs sur ces portraits de multiples houppettes, pinceaux et palettes de maquillage, posés tels les instruments du peintre.

1302 Jean-Claude, Lebensztejn, « Au Beauty Parlour », *op. cit.*, p. 89.

1303 Gilbert Lascault, « N+1 Banalités sur le maquillage », *Écrits timides sur le visible*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 269.

1304 Jean-Claude Lebensztejn, « Au Beauty Parlour », *op. cit.*, p. 93.

démontrer à son interlocuteur combien la rhétorique n'est qu'une contrefaçon de la politique, une flatterie. Afin d'illustrer ce que recouvre la flatterie, il entreprend d'opposer l'esthétique[1305] à la gymnastique :

> « L'esthétique, chose malhonnête, trompeuse, vulgaire, servile et qui fait illusion en se servant de talons et de postiches, de fards, d'épilations et de vêtements ! La conséquence est qu'on s'affuble d'une beauté d'emprunt et qu'on ne s'occupe plus de la vraie beauté du corps que donne la gymnastique.[1306] »

Ainsi comprise, la parodie se verrait donc refuser le statut d'art véritable, de création à part entière, valeurs réservées à son modèle original. Certains artistes récupèrent à leur compte cette appréciation péjorative, et placent eux-mêmes leurs ambitions et leurs pratiques sous l'égide du maquillage. En témoignent non seulement les *Made in Japan*, qualifiés par Anne Tronche de « liftings à la peinture fluo »[1307], mais également des œuvres aussi variées que les camouflages[1308] d'Alain Jacquet [cat. 118-120], la chirurgie de *Mona Lisa* par Peter Klasen [cat. 128], les bariolages de statuettes d'Hans Peter Feldman [cat. 96, 97], les masques de peinture ajoutées par les frères Chapman aux gravures de Goya [cat. 45-48] ou encore les *ready-mades* parodiques de Présence Panchounette intitulés *Remake-up* [cat. 184, 185].

La pratique de la parodie comme régénérescence, remise au goût du jour et revitalisation se rapproche de plus de la thanatopraxie, définie comme : « Art de retarder la décomposition du corps par des techniques d'embaumement et un ensemble de mesures esthétiques visant à maintenir un cadavre le plus longtemps possible en bon état.[1309] » Tout comme celui du parodiste, l'art du thanatopracteur ou du maquilleur porte en lui le paradoxe d'un désir de restauration qui signale, par sa présence et sa nécessité même, la vieillesse et la péremption de son objet. À la suite de Baudelaire dans son fameux « Éloge du maquillage » du *Peintre de la vie moderne*, cet aspect double du maquillage, rajeunissement ou embellissement trompeur et symbole macabre, est relevé par Lebensztejn :

> « En avant, le fard excite illusoirement le désir sexuel ; en arrière, il recèle la décrépitude et la mort, la recouvrant de sa surface fine, mensongère mais véridique

1305Le terme « esthétique » désignant ici les compétences du coiffeur, du modiste, du maquilleur, de l'esthéticien, comme nous l'indique une note dans l'édition de Flammarion de 1987.

1306Platon, *Gorgias*, [trad. franç. de Monique Canto-Sperber], Paris, Flammarion, 1987, 465B, p. 162-163.

1307Anne Tronche, « Made in Japan », in *Nature (artificielle)*, [exposition, Espace Electra, Paris, 9 oct.-30 déc. 1990], Paris, Fondation Electricité de France, 1990, p. 71.

1308Le camouflage et le maquillage, pouvant apparaître dans certains cas comme synonymes, partagent en effet leur faculté à déguiser et à masquer par l'ajout d'une couche trompeuse.

1309*Trésors de la langue française informatisés*, *op. cit.*

par l'éclat soyeux du mensonge. Appâtant le désir à la mort, les nouant l'un à l'autre.[1310] »

« Ce que le maquillage maquille », c'est « la laideur, le vieillissement, le mourir »[1311].

Dans son essai, l'auteur expose également la part de dévoilement à l'œuvre dans le maquillage et ses relations à la peinture, notamment à travers l'analyse du *Bacchus* (1596-1600) de Caravage, conservé aux Offices de Florence. Les lèvres de la divinité sont très nettement colorées, ses joues et ses ongles brillants, ses sourcils épilés. Mais, sous le fard, les mains sont abîmées, les ongles sales. Ainsi, « le fard s'efforce de se confondre avec la peau, sans y parvenir »[1312]. Outre son effet « au bord du comique »[1313], la présence visible et provocante du maquillage révèle la vraie nature de la scène : celle d'un garçon du peuple[1314] déguisé en divinité à l'intention du regard du peintre, puis du spectateur. Le fard, porteur à la fois de mensonge et de révélation, joue ici un double jeu : « il montre qu'il (se) montre et qu'il (se) cache.[1315] » Pour son *Untitled # 224* [cat. 233], Cindy Sherman parodie l'un des tableaux peints par Caravage sur le thème de Bacchus, dit le *Bacchus malade* (c. 1593). Tout comme le peintre italien en son temps, l'artiste maquille son modèle, en l'occurrence son propre corps. Mais elle double la mise, se grimant à la fois en divinité et en garçon romain maquillé pour poser dans l'atelier du Caravage. Ici, le fard noircit les ongles, grise les cernes, ombre et galbe le bras féminin pour lui prêter une musculature plus virile, ajoute des creux et saillis au visage. Véritable peinture sur peau, il réinvente le clair-obscur : par les jeux de coloris, il engendre sa propre lumière, indépendante de toute source de luminosité extérieure. Dans la mise en scène photographique, c'est le maquillage, pâte visible et épaisse, qui donne à la photographie sa plasticité, ou plus précisément sa picturalité. Lors de son « transfert » photographique, la peinture, réduite au maquillage, se révèle enfin dans toute sa vérité et donc son essentielle fausseté, comme étalage d'artifices et de simulacres.

Cette démonstration n'est pas exclusive au travail photographique de Sherman : chez Yasumasa Morimura, c'est à nouveau à l'aide du maquillage que l'artiste donne à ses photographies leur qualité picturale. Au sujet de *Portrait (van Gogh)* [cat. 164],

1310Jean-Claude Lebensztejn, « Au Beauty Parlour », *op. cit.*, p. 110.
1311*Ibid.*, p. 107.
1312*Ibid.*, p. 73.
1313*Ibidem.*
1314Ou de Caravage lui-même ? L'œuvre est en effet interprétée par Matteo Marangoni comme un autoportrait, cité in Jean-Claude Lebensztejn, « Au Beauty Parlour », *op. cit.*, p. 77.
1315 *Ibid.*, p. 76.

œuvre de 1985 marquant le point de départ de son histoire de l'art parodique, l'artiste détaille le travail de maquillage, en amont de la prise de vue photographique :

> « Tout d'abord, j'ai préparé mon visage pour qu'il ressemble à une peinture. Évidemment, je n'ai pas pu utiliser de la vraie peinture à l'huile et me suis donc servi d'un maquillage scénique, qui existe dans toutes sortes de couleurs et peut rendre des effets picturaux. Tout en regardant mon visage dans le miroir, j'ai appliqué des touches de couleur comme un peintre sur un une toile.[1316] »

Recevant les touches et l'application de la couleur, le visage et le corps du photographe remplacent la toile blanche du peintre. Peinture et maquillage sont assimilés : la peau se fait subjectile. On trouve cette même analogie – cette fois entre sérigraphie et maquillage – dans les parodies réalisées en 2007 par David LaChapelle, d'après les Marilyn Monroe [cat. 134] et Liz Taylor [cat. 135] de Warhol. S'appuyant sur l'exemple des deux séries pop, Jean-Claude Lebensztejn qualifie Warhol de « Grand maquilleur »[1317]. L'artiste applique en effet des couches de couleurs vives et éclatantes sur les portraits, embaumant ainsi ces icônes publiques. LaChapelle fait de ces couleurs un maquillage effectif : il les dépose sur le visage lifté et siliconé d'Amanda Lepore, affublée de surcroît de perruques outrageusement artificielles. Les surplus et traces de l'encre noire, qui remplacent chez Warhol les témoignages et accidents subjectifs de l'Action painting, coulent désormais sur le cou du modèle.

Dans leurs photographies, ces artistes mettent en avant le « côté honteux » de la peinture, en la désignant sans détour comme maquillage :

> « À travers l'histoire de l'imitation, il se répète que la peinture est une cosmétique, mais que la cosmétique est le côté honteux de la peinture, sa matérialité mauvaise dans l'ordre de la représentation, comme peut l'être, dans l'ordre de la société, la matérialité animale de l'homme – ces viandes, ces tubes, ces glandes, ces dents – que le fard cache mais trahit par l'application à les cacher.[1318] »

La peinture apparaît ainsi dans toute sa matérialité, pâte posée en surface, porteuse de séduction, de tromperie et de mort, suspecte moralement. En tant que créateurs d'un *chant à côté*, il n'est pas étonnant que les parodistes puisent aux ressources offertes par le fard pour dévoyer la peinture, la dénuder et d'une certaine manière la démunir, au risque et au plaisir de sa dégradation. Le maquillage participe ainsi, au même titre que

1316 Yasumasa Morimura, « About my work », *op. cit.*, p. 121 : « First I did up my face to look like a painting. Naturally I couldn't use real oil paints, so I used stage makeup, which comes in all sorts of colors and can make for painterly effects. Looking at my face in the mirror, I applied dabs of color like a painter to a canvas. »

1317 Jean-Claude Lebensztejn, « Au Beauty Parlour », *op. cit.*, p. 107.

1318 *Ibid.*, p. 77.

les étalages de nourriture et les déshabillages carnavalesques, à cette exhibition parodique de la matérialité refoulée de l'art.

Dans son analyse du *Bacchus*, Jean-Claude Lebensztejn note que la visibilité du fard est employée par le Caravage afin de « représenter sur la toile le double théâtre et les apprêts de la représentation »[1319]. Du même coup, les attributs – couronne végétale, coupe et bouteille, drapés, panier de fruits – apparaissent comme des accessoires, soutiens d'une mise en scène inhérente à l'élaboration de la peinture. La scène s'affiche et s'offre en tant que spectacle conscient, à l'intention d'un spectateur. Cette théâtralité de la peinture est réfléchie à plusieurs reprises par Cindy Sherman dans ses *History Portraits*, comme le montre notamment son *Untitled # 216* [cat. 231], parodie de *La Vierge et l'Enfant entourés d'anges* (c.1450) de Jean Fouquet. Dans le panneau du diptyque de Melun, le peintre a créé autour de la vierge un espace déréalisé, un fond céleste bleu uni occupé par les chérubins. Sur deux des boules qui ornent les montants du trône richement ouvragé est représenté le reflet d'une fenêtre à croisée. Ce détail peut être interprété, selon une lecture théologique, comme le symbole de la maternité virginale[1320]. Ce reflet apparaît aussi comme l'indice d'un espace second et concret, qui viendrait parasiter l'image sacrée. Cet espace serait celui où se tient l'artiste au moment de l'exécution de sa peinture, et par procuration celui du spectateur. Selon une telle perception, anachroniquement guidée par un regard contemporain et son goût pour la réflexivité, la construction picturale se dévoilerait : derrière l'intemporalité et le sacré de la scène sainte se lirait immanquablement le travail de mise en scène d'un modèle féminin – conforme aux critères de goût de l'époque, et souvent assimilé à Agnès Sorel[1321] –, prenant la pose dans l'atelier de l'artiste. Chez Sherman, cette lecture en filigrane cède le pas à l'affichage d'une mascarade généralisée. Au-delà des accoutrements dont elle se déguise – pâte couleur chair, pour agrandir son front, prothèse de sein en plastique, poupée … –, l'artiste dispose en arrière-fond une dentelle aux motifs d'angelots. L'espace de l'atelier n'est pas signalé par le biais d'un détail hautement symbolique, mais explicitement montré comme le lieu où l'artiste dresse un

1319*Ibid.*, p. 76.

1320Voir Jan Bialostocki, « The Eye and the window. Realism and symbolism of light-reflections in the art of Albrecht Dürer and his predecessors », in *The Message of Images, Studies in the History of* Art, Vienne, IRSA, 1988, p. 87 ; François Avril, « Catalogue des œuvres », in *Jean Fouquet, Peintre et Enlumineur du XVe siècle*, [exposition Bibliothèque nationale de France sur le site Richelieu, 25 mars-22 juin 2003], Paris, Bibliothèque nationale de France ; Hazan, 2003, p. 128.

1321François Avril, *op. cit.*, p. 128.

décor sommaire : à ce titre, un tissu kitsch punaisé au mur peut amplement faire l'affaire, et se substituer à toute abstraction sacrée.

À l'instar du maquillage, la théâtralité dans ses rapports avec la peinture peut être vécue comme une dégénérescence, et ainsi être fort utile à la dégradation parodique. Le thème de la théâtralité tient une grande place dans les débats entre modernisme et postmodernisme. S'il ne s'agit pas ici de nous pencher sur le sujet en détail, il nous faut en retracer brièvement les termes, afin de comprendre la manière dont ce thème va être utilisé par les parodistes dans les années 1980 et 1990. Dans le discours moderniste, et en particulier sous la plume de Michael Fried[1322], la théâtralité est présentée sous un jour extrêmement négatif. Dans son fameux article de 1967 « Art et objectivité »[1323], le théoricien déclare : « Les expressions artistiques dégénèrent à mesure qu'elles deviennent théâtre.[1324] » Il fustige alors l'art de ceux qu'il appelle les « littéralistes » – dont Donald Judd et Robert Morris –, menacé par sa sensibilité théâtrale, c'est-à-dire par la prise en compte essentielle d'une conscience du spectateur et des conditions spatio-temporelles de rencontre avec l'œuvre. Cette théâtralité est aux antipodes de la peinture et de la sculpture moderniste défendue par Fried – représentées par des artistes comme Jules Olitski ou Anthony Caro, où « à chaque instant l'œuvre elle-même est totalement manifeste », grâce à son « "être présent" continu et entier », expérimenté comme une « instantanéité »[1325]. En 1979, dans son article « Pictures »[1326], Douglas Crimp répond à Fried : il observe que, durant la dernière décennie, des artistes pouvant être qualifiés de postmodernes ont, au contraire, développé une « préoccupation pour le "théâtral" »[1327]. Non contents de briser le principe moderniste d'auto-purification des arts, en affichant une forme d'hybridité des médiums, ces artistes valorisent la durée – de l'exécution de l'œuvre comme de sa réception –, contre toute instantanéité. Parmi les artistes regroupés par Crimp sous le terme « pictures »[1328], on compte Cindy Sherman. Commentant l'une des photographies de la série *Untitled Film Still* (1977-1980), le critique note la présence des costumes, du maquillage et de la

1322L'auteur explore la notion de « théâtralité » historiquement, en se référant à la perception de Diderot, dans son ouvrage de 1980 *Absorption and theatricality : painting and beholder in the age of Diderot*, traduit en français sous le titre *La place du spectateur.*

1323Michael Fried, « Art et objectivité », (1967), in *Art en théorie*, *op. cit.*, p. 896-909.

1324*Ibid.*, p. 906.

1325*Ibid.*, p. 907.

1326Douglas Crimp, « Pictures », *October*, vol. 8, printemps 1979, p. 75-88.

1327*Ibid.*, p. 76 : « preoccupation with the "theatrical" ».

1328Appellation choisie par Crimp en 1977, pour intituler une exposition [New York, Committee for the Visual Arts] où étaient présentés les travaux de Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo et Philip Smith.

narration : « Nous ne prendrions jamais ces photographies pour autre chose que des mises en scène.[1329] »

Dans sa contribution au catalogue *La photographie mise en scène, créer l'illusion du réel*[1330], Karen Henry relève elle aussi la présence dans la photographie des années 1980[1331] d'une « théâtralité […] assumée »[1332]. Cette théâtralité s'exprime notamment par la pratique de la citation : « L'autoréflexion dans la photographie remonte au début des années 1980 et tient à la volonté de revisiter les modèles anciens, de remettre en scène et de rephotographier des images existantes[1333]. » La théâtralité participe ainsi au postmodernisme photographique, dont Dominique Baqué décrit les principales caractéristiques comme suit : « On le sait, la citation, le métissage, l'hybridation des formes, des techniques et des médiums désignent le caractère le plus constant, le plus définitionnel, aussi, de l'art postmoderne, notamment dans les années 1980.[1334] » En découle, poursuit-elle, un certain « cynisme de l'image »[1335] :

> « L'image qui sait dorénavant, qu'elle est toujours-déjà image d'image, en une ère du second degré qui cultiva la pure séduction de l'apparence, la bigarrure, le chatoiement de la couleur. Puisque, en effet, il ne saurait y avoir d'image première, de pure image, reste à jouer avec l'histoire de l'image […].[1336] »

Le dévoilement théâtral, utilisé dans de nombreuses parodies, joue sur la prise de conscience, par le spectateur, de la qualité fictive de la photographie, de son aspect orchestré et posé, où les « sujets » sont des « acteurs devant l'appareil photographique »[1337]. Au même titre que le maquillage, il est de bon ton de masquer et de refouler la théâtralité de l'art, en tant qu'expression affectée, fausse, et non essentielle. L'usage commun du terme, fort révélateur, rattache en effet le *théâtral* à

---

1329*Ibid.*, p. 80 : « We would never take these photographs for being anything but staged. »

1330*La photographie mise en scène, créer l'illusion du réel*, [exposition, musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, 16 juin-1er oct. 2006, sous la dir. de Paul Lori], Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada, 2006.

1331De nombreux ouvrages sont consacrés au thème de la photographie mise en scène et de ses manifestations. On peut mentionner notamment : Anne H. Hoy, *Fabrications : staged, altered and appropriated photographs*, New York, Abbeville Press, 1987 ; *Constructed realities : the art of staged photography*, [ed. by Michael Köhler], Zürich, Stemmle ; Munich, Kunstverein, 1995 ; Christine Buignet, *La Mise en jeu du fictif dans la photographie*, [thèse de 3e cycle, sous la dir. de Jean Arrouye], Lille, université de Lille, 1998.

1332Karen Henry, « Disposition artistique : théâtralité, cinéma et contexte social en photographie contemporaine », in *La photographie mise en scène, créer l'illusion du réel*, *op. cit.*, p. 149.

1333*Ibidem.*

1334Dominique Baqué, *Photographie plasticienne, L'extrême contemporain*, Paris, Ed. du Regard, 2004, p. 95.

1335*Ibidem.*

1336*Ibidem.*

1337*Ibid.*, p. 134.

l'« artifice » et à l'« ostentation »[1338]. Dès lors que l'on parle de théâtralité, toute grandeur est une grandeur feinte, mimée, affectée et non réelle. Et c'est cette part impure de l'art que les parodistes s'appliquent précisément à mettre sur le devant de la scène dans leurs dénudations.

Pour les photographes, la théâtralité est le moyen de réfléchir à la nature même de leur art. Depuis son origine, la photographie est en effet partagée entre ses fonctions documentaires et artistiques, sa qualité de témoignage et son caractère fabriqué, sa faculté à capter le réel et sa dimension fictive. Entre ces deux pôles, nier toute construction peut faire perdre à la photographie son statut de pratique artistique, et la faire valoir comme fiction, lui soutirer son avantage essentiel sur la peinture. La photographie se distingue, en effet, radicalement de la peinture par son caractère indiciel – selon le classement des signes de Charles Sanders Pierce[1339] – : le rapport qu'elle entretient avec son objet ne repose pas sur une ressemblance – comme c'est le cas pour l'icône – mais sur un processus d'empreinte. C'est sur ce caractère que se fonde la « force constatative »[1340] de la photographie, exprimée dans le fameux *ça a été* théorisé par Roland Barthes dans *La Chambre claire*. Chez les photographes recourant à la théâtralité, Karen Henry note au contraire que « toute prétention d'association avec le réel a été abandonnée », afin de montrer l'image comme une « construction mentale, une imitation, une proposition »[1341]. Même dans les cas où le *ça a été* se révèle opérant[1342], par exemple chez Cindy Sherman, ce qui « a été » ne peut en aucun cas être pris pour un instant volé au réel : la photographie y est ouvertement désignée comme une mise en scène fictive, montée de toutes pièces, orchestrée par un artiste à l'intention de son public. Le travail de préparation, de choix des accessoires, de maquillage et de déguisement fait partie intégrante de l'œuvre.

La représentation photographique de la mort concentre ce débat, entre témoignage documentaire et fiction. L'œuvre de Man Ray offre un exemple de ce

1338*Trésor de la langue française informatisé*, *op. cit.*

1339Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, [textes rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle], Paris, Ed. du Seuil, 1978. L'indice y est ainsi définit : « [Un indice est] un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui ni parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder, mais parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part. » (p. 158)

1340Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 138.

1341Karen Henry, *La photographie mise en scène, créer l'illusion du réel*, *op. cit.*, p. 149.

1342Pour prendre un exemple de notre corpus, des photographies de Morimura où l'identité de l'artiste se dédouble – à l'aide d'un photomontage informatique – pour jouer plusieurs rôles à la fois mettent à rude épreuve le « ça a été ».

double usage : en 1922, le photographe immortalise le visage de Marcel Proust sur son lit de mort ; en 1930, il orchestre un *Autoportrait au nu mort* pour lequel il dessine, à la surface de la photographie, un filet de sang qui place résolument l'image du côté de la fiction. En sa qualité d'empreinte, la photographie succède à la pratique du masque mortuaire[1343], et permet de conserver l'image éternelle et intacte du visage avant sa décomposition. Mais cette qualité même peut être monopolisée au profit d'une mise en scène efficace : le photographe conduit alors son spectateur à considérer le peu de fiabilité dont la photographie est garante, et dans le même temps l'oblige à constater la force de l'image photographique – l'inaugural *Autoportrait en noyé* d'Hippolyte Bayard (1840) montre combien ces questions font date dans l'histoire de la photographie.

Yinka Shonibare exploite cette thématique pour sa série parodique de 2011 dont le titre, *Fake death Picture*, revendique la théâtralité. Le terme *fake* allie l'idée du faux, de la contrefaçon, à celle de la feinte, de la simulation. Il semble ici renvoyer aussi bien au procédé d'appropriation d'une image préexistante qu'à l'idée d'un acteur faisant semblant de mourir. Un même modèle, coiffé d'une perruque blanche et vêtu de costumes aristocratiques du XVIII^e^ siècle taillés dans des tissus « wax »[1344], y campe successivement le rôle de morts ou de protagonistes sur le point de décéder, issus de tableaux originellement peints par Henry Wallis, Edouard Manet [cat. 238] ou Leonardo Alenza [cat. 237]. Par cette répétition de la mort d'un même personnage dans des situations variées, la série tient du gag. Shonibare prolonge ainsi l'esprit et l'humour grinçant de la toile de Leonardo Alenza, laquelle propose en elle-même une *Satire du suicide romantique* (1839). Tandis que les peintres cherchent d'ordinaire, pour ce type de sujets, à faire oublier la durée d'exécution et de conception de la toile pour créer une tension tragique, où l'image de la mort est comme saisie et arrachée au réel pour être fixée, Shonibare dévie les moyens de l'instantanéité photographique pour faire apparaître une fabrication factice. Le travail soigné des couleurs, des lumières et des motifs contraste notamment avec le traitement vif, en ébauche, du *Suicidé* (1877-1881) de Manet. Les *Fake death Pictures* refusent toute adhésion à leurs contenus comme témoignages d'un vécu du réel, en dépit de leur nature photographique. Loin de se contenter d'enregistrer un instant, Shonibare donne ouvertement à voir une représentation.

1343On sait la fascination pour le masque mortuaire chez les surréalistes, de Magritte à Man Ray, lequel a notamment photographié le mythique *Masque de l'inconnue de la Seine*, à la demande d'Aragon.

1344Nous avons précédemment analysé cet usage du costume chez Yinka Shonibare, cf. *supra* chap. 6, 6.2.

Rejouer un modèle peint dans une parodie photographique permet, sur le mode de l'assimilation et du conflit, de mettre en question la nature de la photographie dans ses relations avec la peinture. La crédulité photographique du spectateur est prise à rebours et contrariée ; l'artifice est affirmé comme essence commune à la peinture et la photographie. Ces parodies, très présentes depuis les années 1980, participent au réinvestissement de la pratique du « tableau vivant »[1345]. Dans son étude, Bernard Vouilloux rappelle que le « tableau vivant », genre ressortissant alors « à un registre mineur »[1346], fait son apparition dans la seconde moitié du XVIII^e siècle[1347]. Il trouve son origine dans une expression théâtrale, de spectacle et de divertissement, et met en scène une « brusque immobilisation du mouvement en une pose artistique »[1348], laquelle peut être tirée d'une œuvre en particulier. Dès son apparition, ce genre semble avoir été potentiellement parodique : Vouilloux mentionne qu'un livret de l'époque qualifie de « parodique »[1349] un tableau vivant d'après David, présenté dans le vaudeville en un acte intitulé *Tableau des Sabines*, joué à l'Opéra Comique en mars 1800 – tableau vivant qui réagit au succès de *L'Enlèvement des Sabines* de David, exposé par l'artiste non au Salon mais dans son atelier du Louvre en 1799. On imagine sans mal la manière dont une pose un peu trop accentuée ou un acteur trop apprêté peuvent faire sombrer la tension picturale dramatique de la noble peinture d'histoire dans la farce et l'humour. Le tableau vivant est, en effet, pris entre deux effets contradictoires : en mimant dans des corps en chair et en os les poses représentées par les peintres, il relève de l'incarnation, et fait prendre vie aux figures ; mais parce qu'il fige des corps vivants, il s'expose au risque – qui peut devenir un atout dans le cas de la parodie – de métamorphoser

1345Le tableau vivant n'est pas propre à la photographie. On le trouve non seulement, à son origine, comme spectacle et divertissement mondain, mais aussi, dans les pratiques contemporaines, sous la forme de la performance – par exemple chez Vanessa Beecroft – ou de la vidéo – chez Bill Viola. Étant donné nos restrictions de corpus, c'est la pratique parodique et photographique du tableau vivant qui retient ici notre attention.
Outre les ouvrages précédemment mentionnés au sujet de la photographie mise en scène, les publications suivantes témoignent de l'intérêt pour la pratique du « tableau vivant » et de sa reconsidération, artistique et théorique : *Quotation : re-presenting history*, *op. cit.* ; *Tableaux vivants : lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*, [exposition, Kunsthalle, Vienne, 24 M-mai-25 août 2002], Vienne, Kunsthalle, 2002 ; *Entre code et corps, Tableau vivant et photographie mise en scène*, [sous la dir. de Christine Buignet et Arnaud Rykner], *Figures de l'art*, n° 22, Pau, presses universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2012.

1346Bernard Vouilloux, *Le Tableau vivant, Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, 2002, p. 15.

1347L'auteur note comme première occurrence connue du tableau vivant dans une pièce de théâtre la représentation des *Noces d'Arlequin* en 1761, mise en scène par Charles-Antoine Bertinazzi : au milieu de l'acte II, les acteurs adoptent les poses des figures d'une toile contemporaine, *L'accordée de village* (1761) de Jean-Baptiste Greuze.

1348*Ibid.*, p. 17.

1349*Ibid.*, p. 20.

l'expression picturale en une mascarade, d'en faire apparaître l'invraisemblable artificialité.

Si les débuts du tableau vivant photographique au milieu du XIX^e^ siècle, chez Oscar Rejlander ou Julia Margaret Cameron, visent avant tout à donner au médium ses titres de noblesse en lui ouvrant l'accès à l'allégorie et à la narrativité – auparavant refusées à la photographie et réservées à la peinture d'histoire –, « le figement de chaque scène y revendique hautement le caractère artificiel de l'art »[1350]. Au début du XX^e^ siècle, les dadaïstes vont réutiliser cette tradition, alors marquée du sceau de la désuétude, à des fins ouvertement comiques et parodiques. Lors du ballet *Relâche* de Picabia, présenté en 1924 au théâtre des Champs-Élysées, Marcel Duchamp et Brogna Perlmutter apparaissent au public lors d'un sketch, d'une durée de trois secondes. L'expression « tableau vivant »[1351] est rétrospectivement utilisée par Duchamp pour qualifier cette séquence : les deux « acteurs », nus, adoptent les poses d'*Adam et Eve* (c. 1510-1520) de Cranach l'Ancien, devant une toile tendue où sont sommairement peints un arbre et un serpent. Lors d'une répétition, Man Ray immortalise la scène [fig. 44]. Le souci de ressemblance vis-à-vis du modèle ainsi que l'humour y sont flagrants. Sortie de son contexte pictural, la nudité des deux protagonistes se fait provocante, dans le ton des manifestations dada. La nudité biblique devient ici déshabillage théâtral : la présence des bijoux pour elle, et pour lui, d'une montre anachronique, l'atteste. « C'était un *strip-tease* au sens propre du mot »[1352], écrit Man Ray dans son autobiographie. Sans doute est-ce l'occasion de rappeler que toute nudité picturale, justifiée par un alibi historique, nécessite l'observation préalable de corps bien réels, de modèles déshabillés. Même dans le plus simple appareil, Duchamp et Perlmutter trouvent le moyen d'être déguisés : lui est affublé d'une barbe postiche, et derrière elle se déploient de faux cheveux imitant les boucles aériennes de l'Eve originale. La potentialité comique, si ce n'est bouffonne, du tableau vivant est à son comble.

Le tableau vivant photographique et parodique connaît à partir de la fin des années 1970 un succès plus que notable. En témoignent, pour ne citer que ceux-là, les travaux de : Eleanor Antin [cat. 2, 3] ; David Buchan [cat. 38, 39] ; Valie Export

1350*Ibid.*, p. 298.

1351Comme l'indique une de ses notes personnelles : « Photo de Man Ray du Tableau vivant *Adam et Eve* de Cranach... », appartenant au « Notes autographes pour "Inframince", "Le Grand Verre", "Projets" et "Jeux de mots" » [ensemble de 289 notes originales de Marcel Duchamp, 1912-1968, Paris, centre Pompidou].

1352Man Ray, *Autoportrait*, (1963), [trad. Française par Anne Guérin], Paris, Ed. Robert Laffont, 1964, p. 204.

[cat. 94, 95] ; Renee Cox [cat. 59, 60] ; David LaChapelle [cat. 132] ; Dany Leriche [cat. 141-143] ; Luigi Ontani ; Yasumasa Morimura [cat. 164-168] ; Orlan [cat. 175-177] ; Wang Qingsong[1353] ; Cindy Sherman [cat. 231-234] ; Yinka Shonibare [cat. 237, 238] ; Joel Peter Witkin [cat. 254-260][1354]. De toute évidence – au-delà du groupe que constituent ces artistes autour d'une même pratique –, ces parodies relèvent de significations et de préoccupations esthétiques et politiques différentes. Les mises en scène fournies et kitsch de David LaChapelle, de Wang Qingsong ou d'Eleanor Antin, grandes fresques colorées aux multiples modèles, sont aux antipodes des photographies d'Orlan ou de Luigi Ontani, où le seul corps est celui de l'artiste et où les décors et les costumes sont réduits à l'essentiel. Mais toutes ces parodies provoquent la même impression d'affectation des expressions, par un aspect « posé » et parfois surjoué, et défient en quelque sorte l'instantanéité de la photographie. Dans une forme d'anachronisme, ces tableaux vivants rappellent les débuts de la photographie, où « la technique photographique ne pouvait cacher le fait que les scènes croquées soi-disant sur le vif étaient en réalité des tableaux orchestrés »[1355]. Si les décors employés par Antin pour ses parodies de Couture [cat. 3], Poussin [cat. 2] ou Rubens signalent leurs originaux picturaux, ils rappellent aussi les paysages peints disposés en toile de fond des premiers portraits photographiques. À l'aspect factice s'ajoute ainsi une esthétique vieillotte, rappelant un temps reculé et contribuant fortement à l'effet humoristique.

Quant aux tableaux vivants de Dany Leriche, Daniel Arasse y décrit la présence d'une « forme actualisée de maniérisme », bien que, précise-t-il, « le jeu maniériste avec les classiques de la peinture n'implique […] pas tout »[1356]. Ce maniérisme est sensible dans les poses adoptées par les corps et dans le travail léché des couleurs et de la lumière. Sous la plume de Daniel Arasse, l'appellation ne se restreint pas au courant pictural du XVI^e siècle. Elle retient du maniérisme historique l'« attention artistique particulière » portée sur « la relation de l'art à sa propre technique »[1357]. Dans son article

1353En 2003, le photographe chinois Wang Qingsong réalise deux grands tableaux vivants photographiques où sont rejoués de très nombreuses toiles de l'histoire de la peinture occidentale : *Romantique* et *Chinamansion*.

1354C'est sur un mode non parodique que l'artiste américain Jeff Wall revisite la forme du tableau vivant. Ses « tableaux », cibachromes sur caissons lumineux d'après Ingres, Manet ou Delacroix, réactualisent les thèmes picturaux et dévoilent l'aspect technique de la peinture : « La photographie révèle sa propre présence technique dans le concept de tableau et ainsi elle révèle le sens historiquement nouveau de l'intérieur mécanisé de ce grand art spirituel qu'est la peinture. » [« Unity and fragmentation in Manet », *Parachute*, n°35, 1984, p. 5-7, cité in Michel Poivert, *La Photographie Contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002, p. 113.]

1355Karen Henry, *La photographie mise en scène...,op. cit.*, p. 135.

1356Daniel Arasse, *Dany Leriche, portraits sous influence, op. cit.*, 1994, n.p.

1357Daniel Arasse, « La Renaissance maniériste », in *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard,

« L'art et l'attention au technique »[1358] de 1964, Robert Klein propose une définition élargie, et « non historique » du maniérisme comme « l'art de l'art »[1359]. L'œuvre garde alors en elle les traces de la conduite de son élaboration, et rend visible le *comment* de l'art. Parce qu'elle réfléchit une œuvre préexistante, la parodie favorise ce maniérisme, très exploité par les auteurs de tableaux vivants.

Le tableau vivant parodique opère donc une double opération de dévoilement : par sa reconstitution, il montre l'aspect artificiel de la peinture, il expose ses coulisses, c'est-à-dire la mise en scène et le théâtre que le médium pictural tend à sublimer et à faire oublier au profit de la signification du tableau final et de l'émotion procurée ; mais il met aussi en question la photographie elle-même, dans un processus réflexif qui la situe résolument du côté du simulacre, et affirme « la photographie comme représentation »[1360] pour reprendre ici les termes de Michel Poivert. Dans la parodie, l'emploi de la théâtralité ou du maquillage sert une révélation paradoxale : couche ajoutée, surplus, excès et exagération, il procède cependant d'une entreprise de mise à nu, au même titre que les dépeçages et dissections précédemment analysées. Le parodiste effectue une plongée au cœur du processus créatif, ironiquement placé sous le signe de la mascarade. Par ce geste, il offre une lecture parodique de l'histoire de l'art tout autant qu'il se livre à l'introspection de sa propre démarche.

1997, p. 13.

1358Robert Klein, « L'art et l'attention au technique », (1964), in *La forme et l'intelligible,* Paris, Ed. Gallimard, 1970, p. 382-393.

1359*Ibid.*, p. 393.

1360Michel Poivert, *op. cit.*, p. 88.

# Chapitre 9.
# La figure de l'artiste

## 9.1 Un mythe à rude épreuve

Dans leur ouvrage de 1934 *La Légende de l'artiste*[1361], Ernst Kris et Otto Kurz analysent la construction d'une mythologie autour de la figure de l'artiste vu à la fois comme démiurge, magicien et génie. Se fondant sur les *topos* entretenus par les biographies et anecdotes sur les artistes depuis l'Antiquité, les deux auteurs relèvent l'existence d'une présupposée « énigme de l'artiste », laquelle repose sur l'idée « que des facultés ou des dispositions particulières, encore peu connues, sont réellement requises pour créer une œuvre d'art »[1362]. Lors de leurs incursions au cœur des œuvres de leurs prédécesseurs, les parodistes vont s'atteler à dévoiler et à moquer cette construction. Si, dans certains cas, c'est le parodié sacralisé qui se voit destitué, les parodistes prennent bien souvent sur leur propre personne la charge de cette démythification critique. C'est que la parodie elle-même, par sa structure, met à mal la conception de l'art comme production géniale et résultat d'une inspiration mystérieuse.

La pratique de la parodie semble, en effet, difficilement compatible avec le « paradigme de l'artiste romantique »[1363], étudié par Nathalie Heinich dans *L'élite artiste, Excellence et singularité en régime démocratique*. Selon la sociologue, *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831) de Balzac constitue la première occurrence littéraire de la « représentation romantique de l'artiste »[1364]. Bien que son action se déroule au XVII^e^ siècle, avec Nicolas Poussin pour protagoniste, le roman n'en est pas moins considéré comme un témoignage de la perception de l'activité créatrice propre au XIX^e^ siècle – ce qu'attestent les divers anachronismes relevés par Heinich dans son étude[1365]. La principale révolution de ce paradigme est le primat du *régime vocationnel*, aux dépens

1361 Ernst Kris & Otto Kurz, *La Légende de l'artiste*, (1934), [trad. française par Laure Cahen-Maurel], Paris, Ed. Allia, 2010.
1362 *Ibidem.*, p. 15.
1363 Nathalie Heinich, *L'élite artiste, Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, p. 20 et *passim.*
1364 *Ibid.*, p. 16.
1365 *Ibid.*, p. 16-17 et *passim.*

du *régime professionnel* : « Don plutôt qu'apprentissage ou enseignement, inspiration plutôt que labeur soigné et régulier, innovation plutôt qu'imitation des canons, génie plutôt que talent et travail.[1366] » Ce régime va de pair avec une « conception exaltée de l'art »[1367], dont sont empreintes les séances de peinture dans l'atelier de Frenhofer imaginées par Balzac. S'y développe le « motif de l'enthousiasme, de la compulsion, du délire inspiré » :

> « Forme atténuée de possession mystique, cet enthousiasme, typiquement romantique, fait du travail artistique une affaire purement individuelle (c'est l'art *en personne*), fulgurante (c'est la convulsion du génie, opposée à la lente maturation de la technique), élective (seuls y ont droit ceux qui sont nés doués), et quasi pathologique, singularisée jusqu'à la folie.[1368] »

Greffant son œuvre sur celle d'un autre, confondant son identité artistique dans un travail de reprise, le parodiste bafoue le régime de l'absolue singularité. La distance et l'humour qui caractérisent l'art au second degré, et ainsi l'impossibilité pour l'artiste d'adhérer entièrement à son œuvre et d'en faire une expression pure de sa personne, dénient toute transe créatrice. Avec la parodie, c'est le mythe de la toile vierge et de la production originale qui sont radicalement écartés. Alors que le paradigme de l'artiste romantique prône l'« enthousiasme d'un geste créateur plutôt que reproducteur »[1369], le parodiste place définitivement son œuvre du côté d'une re-création, perdant ainsi son statut de démiurge. Ajoutant à cela la recherche d'une certaine médiocrité et d'une nullité sciemment cultivées, certains artistes jouent avec plaisir la carte des anti-génies. Dans son ouvrage, Nathalie Heinich replace historiquement l'apparition du régime de singularité, mais souligne sa prégnance dans nos perceptions contemporaines. Le rejet de ce paradigme par les parodistes depuis les années 1960 en témoigne, sur un mode transgressif et négatif.

Cette relation à la figure de l'artiste – comprise comme représentation et système de valeurs – se ressent dans les propos formulés par les parodistes ou à leur propos. Au sujet d'Erró, Paul Fournel affirme : « Créer c'est coller. Créer, c'est fouiller dans son marché aux puces intime de quoi faire du neuf avec du vieux, du différent avec du semblable, du nouveau avec de l'appris.[1370] » Alors qu'un simple « coller c'est créer » pourrait apparaître comme une défense et une légitimation du collage, la

1366*Ibid.*, p. 39.
1367*Ibid.*, p. 17.
1368*Ibidem*.
1369*Ibid.*, p. 19.
1370Paul Fournel, « Créer c'est coller », *Erró*, [exposition galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 27 oct. 1999-2 janv. 2000], Paris, Ed. du Jeu de Paume, Réunion des musées nationaux, 1999, p. 13.

formule, choisie à dessein, assimile directement l'essence de la création à un collage, prenant à rebours une vision idéologique de l'invention, vierge de toute influence. Dans la suite de son développement, Fournel prête au spectateur des interrogations :

> « Le collage, ensuite, met mal à l'aise le petit élève d'école primaire qui sommeille en vous. Et si c'était du copiage ? Et si c'était une façon de ne pas faire son boulot ? Une façon de ne pas se fouler ? Est-ce bien peindre que de coller des bouts d'affiches ?[1371] »

Ces questions semblent assez vivement liées au collage pour demander à l'auteur de les soulever. Le collage courrait donc le risque d'être mésestimé et dénigré, perçu comme sous-création, voire comme non-création. Arts de la décontextualisation et de la recontextualisation, du démantèlement et de la construction d'une image nouvelle, la parodie et le collage entretiennent des liens étroits, aisément mesurables au vu des nombreux parodistes/colleurs, entre autres Erró [cat. 93], mais aussi Jacques Brissot[1372], Roman Cieslewicz [cat. 52, 53] ou André Stas [cat. 244, 245][1373]. Le texte de Paul Fournel laisse entrevoir deux appréciations du collage et, avec lui, de la parodie : mode raffiné et ultime de la création, où l'originalité naît au sein du recyclage, ou au contraire, moyen de facilité aux mains des plus faibles, incapables d'accéder à l'invention par leurs propres ressources.

Défiant de son propre chef le mythe de l'artiste démiurge, Eduardo Arroyo place quant à lui son art sous le signe d'une déconstruction : « Je pense que dans ma pratique de peintre je continue à déconstruire. C'est un des rôles que j'ai toujours revendiqué ; déconstruire, le mot est bon.[1374] » La déconstruction devient le maître mot et le motif de la production artistique. Ce que d'aucuns pourraient considérer comme un aveu d'impuissance à créer du nouveau devient ici la déclaration manifeste d'un mode d'action artistique, dont la parodie est l'un des ressorts privilégiés. Que ce soit dans sa pratique collective – avec *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp* [cat. 1] – ou individuelle – avec la série *Miró refait* [cat. 9, 10] –, Arroyo cherche à dénoncer une « conception magique du rôle de peintre », synonyme selon ses dires de

1371*Ibid.*, p. 14.

1372Depuis les années 1970, l'artiste français Jacques Brissot (1929) réalise des collages parodiques qui recomposent les grandes toiles de l'histoire de la peinture, de Bosch, David ou Ingres, pour ne citer que ceux-là. Cf. *Ingres et les modernes, op. cit.* et François Aubral, « Brissolages, images fixes du temps », *La Voix du regard*, Paris, n° 18, automne 2005.

1373Nous avons vu combien le collage et la parodie étaient liés dans l'histoire des avant-gardes historiques, par exemple chez Malevitch, Schwitters, Baargeld, Ernst ou Grosz et Heartfield.

1374Eduardo Arroyo, extrait de l'entretien avec Bernard Lamarche-Vadel, Paris, 21 février 1974, in *Trente-cinq ans après*, Paris, Union générale d'éditions, 1974, p. 7.

la « plus grande impuissance créatrice »[1375]. Contrairement à ce que semble entendre son détracteur José Pierre[1376], l'artiste ne se présente pas lui-même comme le détenteur d'un pouvoir supérieur, ou plus justement d'une « puissance ». Dans un texte de mai 1965, Arroyo affirme être en révolte « non seulement contre telle forme de régime politique, mais surtout contre l'insuffisance, l'impuissance même [qu'il] incarne », avant d'avancer que « cette situation, qui est la [sienne], est l'unique raison de [sa] peinture »[1377]. Tout l'ambiguïté de sa position apparaît ici : si les mythes de la peinture sont à détruire et si l'artiste est fondamentalement impuissant, la peinture n'en est pas moins un moyen investi d'une force remarquable. « J'ai voulu [...] violenter la peinture mais jamais la réduire, la violenter pour mieux m'en servir.[1378] » Arroyo invente ainsi une nouvelle figure de l'artiste, aux antipodes de « l'énigme »[1379] ou de la légende de l'acte démiurgique et génial, celle de l'artiste au second degré : « Je ne serai jamais un peintre triomphant, un peintre peintre. Je ne peux respirer sans l'ironie.[1380]»

L'atelier est l'un des *topos* sur lequel se concentre la construction de la figure de l'artiste. Comme le souligne Philippe Junot, la « sacralisation de l'art » confère « à l'atelier l'aura d'un lieu de culte »[1381]. Sa représentation est prisée par les artistes à la recherche d'une réflexivité dans la mesure où, comme l'écrit Guitemie Maldonado : « Ce qui est en jeu dans l'atelier, n'est rien moins que la définition même de l'artiste et de l'art.[1382] » L'atelier est non seulement le motif privilégié de revendications de la part des artistes, mais aussi l'objet d'une « fascination »[1383], laquelle se manifeste notamment par la multiplication de reportages photographiques. Il est perçu, d'une part, comme le

1375Eduardo Arroyo, propos dans *Gramma*, n° du 12 août 1967, cité par José Pierre, « Lettre ouverte à Jacques Lassaigne », in *Eduardo Arroyo : Miró refait ...*, *op. cit.*, n.p.

1376Le défenseur du surréalisme interprète en effet comme suit ces déclarations : « Quand on songe qu'Arroyo n'est parvenu à quelque puissance d'expression que lorsqu'il s'est servi, pour la défigurer, de l'oeuvre d'autrui, l'accusation faite à Duchamp et Miro de relever de « la plus grande impuissance créatrice » […] est assez bouffonne en dépit de tout ce qu'elle traduit de misère intellectuelle. » [*Ibid.*]

1377Eduardo Arroyo, texte de mai 1965, in *Arroyo*, *op. cit.*, 1982, p. 18.

1378Eduardo Arroyo, texte de 1974, in *Arroyo, op. cit.*, 1982, p. 20.

1379Ernst Kris & Otto Kurz, *La Légende de l'artiste, op. cit.*, p. 15 et *passim.*

1380Eduardo Arroyo, « European painting in the seventies », texte de l'été 1975, in *Arroyo, op. cit.*, 1982, p. 22.

1381Philippe Junot, « L'atelier comme autoportrait », in *Künsterbilder, Images de l'artiste*, [colloque du Comité International d'Histoire de l'Art, Université de Lausanne, 9-12 juin 1994 ; éd. par Pascal Griener et Peter J. Schneemann], Bern, Peter Lang, 1998, p. 83.

1382Guitemie Maldonado, « L'atelier », in *Conditions de l'œuvre d'art de la Révolution française à nos jours*, *op. cit.*, p. 22.

1383*Ibidem.*

« lieu mystérieux »[1384] où s'élabore le travail de l'art et la genèse de l'œuvre et, d'autre part comme un reflet de l'artiste lui-même.

Si l'attrait pour la figure de l'artiste en plein travail, dans l'espace solitaire de l'atelier, remonte au romantisme, un exemple récent et très célèbre nous en est offert par les nombreuses photographies et séquences filmées réalisées par Hans Namuth au début des années 1950. Tout le corps de Jackson Pollock y est engagé dans le processus artistique, ses vêtements abîmés sont maculés de peinture. Le film ou la photographie permettent de saisir sur le vif les gestes dont l'œuvre résulte. La toile apparaît selon cette conception comme une surface subjectile qui recueille les traces d'une action[1385]. L'image de l'artiste au travail, à la fois documentaire et artistique, permet de lier le corps et l'identité du peintre américain à son œuvre. Autour de ces représentations se fixe une imagerie romantique de l'artiste maudit, à la fois travailleur et être supérieur au commun des mortels, doté d'un don mystérieux et agissant sous l'emprise d'une nécessité intérieure. C'est cette imagerie qu'Alain Séchas s'applique à parodier dans *Jackson* [cat. 226], acrylique sur toile de 2006. Il y cite précisément les photographies d'Hans Namuth par le choix du cadrage et de la composition. Transformé en ange, l'expressionniste abstrait vole au-dessus de sa toile disposée au sol, muni d'un bâton trempé de peinture. Séchas ironise sur la réunion entre le travail matériel salissant et la sacralisation – ici directement illustrée par l'emprunt d'une iconographie sainte. Seul le pot marqué de l'inscription « Duco » vient rappeler l'image du peintre en bâtiment. La créature ailée est totalement immaculée et semble peu disposée à se salir les mains. Dans son expression béate ne se lit plus la moindre concentration, exaltation ou anxiété de la création. La réduction inévitable du *dripping* et du *pouring* à un style est elle aussi épinglée : un sommaire gribouillage en noir et blanc, débordant ça et là des limites de la toile, suffit à évoquer immanquablement la peinture de Pollock. Touche finale de la parodie, le grand format choisi par Séchas – 232 x 164 cm – renvoie à l'expressionnisme abstrait : la monumentalité se fait ici ironique et démontre, s'il en était encore besoin, que les dimensions de la toile ne sauraient suffire à conférer à l'œuvre une qualité monumentale. Alain Séchas verse ainsi dans la satire de l'art et de ses poncifs, en parodiant de très célèbres photographies d'artiste.

---

1384*Ibidem.*

1385L'importance de cette action et son résultat sur l'élargissement de la notion d'art est développée par Allan Kaprow dans son fameux texte de 1958 : « L'héritage de Jackson Pollock », in *L'art et la vie confondus*, [textes réunis par Jeff Kelley ; trad. par Jacques Donguy], Paris, centre Georges Pompidou, 1996, p. 32-42.

Dans la série *Autopsie d'un métier* de 1969-1970, les artistes d'Equipo Crónica vont, quant à eux, s'appliquer à démonter la figure de l'artiste à partir de leur propre image de parodistes. Le titre comporte une part d'insolence : non contents d'annoncer une dissection de leur travail, les artistes laissent entendre que le métier de peintre appartient à une époque révolue. Tout en proclamant la mort de la peinture, les artistes n'hésitent pas à s'engouffrer dans sa pratique, quitte à la démanteler jusqu'à son dernier soubresaut. Conformément à leur marque de fabrique, cette entreprise est placée sous le signe de la parodie, et se construit autour des *Ménines*. *L'Acte sublime de la création* [cat. 82] représente Manuel Valdès et Rafael Solbès dans leur atelier. L'aspect collectif de la peinture est la première enfreinte au régime de singularité hérité du romantisme[1386] et décrit par Heinich[1387]. « Pour combattre le mythe contemporain attaché à l'artiste, celui du créateur de génie qui échappe au destin commun et s'élève au-dessus de la société, il existe une alternative : les œuvres collectives », écrit Jean-Paul Ameline[1388]. Cette pratique collective s'accompagne de surcroît d'un effacement de la touche subjective et de la reprise d'une imagerie préexistante. L'idéal d'un attachement viscéral de l'œuvre à la personnalité toute singulière de l'artiste est ainsi contrarié. Aucun héroïsme ou « sublime » ne s'expriment dans cette « auto »[1389]-représentation des deux peintres en short, cigarette à la bouche, appliqués à repeindre en duo la célèbre toile du Prado ou sa variation picassienne, dans un style impersonnel emprunté aux médias de masse. Le titre convoque sur le ton de l'ironie le paradigme étudié par Heinich. L'inspiration, « "souffle" quasi divin transcendant la volonté humaine »[1390], est ici figurée avec moquerie et cynisme. Tandis que l'espace de l'atelier et les œuvres réalisées – ou en cours de réalisation – sont en noir et blanc, les deux artistes sont au contraire peints dans des couleurs vives. La traînée de petites étoiles fluorescentes qui les touche et les anime en est la cause : sous les pinceaux ironiques des peintres valenciens, l'aura de l'inspiration et de l'atelier devient triviale, digne d'un dessin animé. Cette imagerie, *a priori* peu compatible avec le sérieux et sacro-saint travail de l'artiste, est confirmée par la présence de petits personnages de Disney. Au premier plan, un pinceau et une équerre naïvement dépeints finissent de désacraliser la figure de l'artiste et ses attributs.

1386Cet aspect est aussi partagé par les Malassis ou par le trio composé par Aillaud, Arroyo et Recalcati.
1387Nathalie Heinich, *L'élite artiste, op. cit.*.
1388Jean-Paul Ameline, *Figuration Narrative, Paris 1960-1972, op. cit.*, p. 25.
1389Nous utilisons ici ce préfixe, bien qu'en soi peu approprié au sujet d'une peinture collective.
1390Nathalie Heinich, *L'élite artiste, op. cit*, p. 18.

Dans une œuvre de la même série, *Le pinceau magique* [cat. 83], Equipo Crónica s'en prend à la légende de l'artiste magicien et démiurge. Loin de faire apparaître une vision inédite, le pinceau positionné au premier plan effectue un recouvrement vandale. Il repasse sur une version des *Ménines* d'après Picasso, à laquelle il substitue un ciel bleu nuageux peint à la manière de Magritte. La naïveté du ciel contraste fortement avec la violence symbolique du geste. La création est remplacée par une re-création, laquelle pourrait bien s'avérer être une destruction. Les deux artistes s'autoportraiturent tous deux en bas à droite, évinçant toute singularité et intériorité. Ils adoptent, en effet, le style des photographies d'identité et joignent à leurs visages des empreintes de mains. Les deux peintres semblent ainsi se présenter comme des criminels recherchés, se servant de la peinture comme d'une arme. Les thèmes du visage, de la main et de l'empreinte, fortement investis par la mythologie de la figure de l'artiste, sont détournés. Valdès et Solbès rattachent en outre leur « autoportrait » à une existence sociale, rompant ainsi avec le mythe de l'artiste isolé du monde et de ses préoccupations par ses facultés exceptionnelles. Comme l'écrit Jean-Jacques Lévêque, ces artistes « se fondent dans une sorte de raison sociale »[1391], laquelle entre en conflit avec le paradigme de l'artiste romantique.

Ces mêmes artistes poursuivent leur déconstruction critique en 1973, avec la série *Office et officiants*. Pour chaque toile de la série, ils détournent une même photographie sérigraphiée, où ils apparaissent aux côtés d'artistes valenciens. Equipo Crónica renvoie, non sans auto-dérision, aux désormais traditionnels portraits de groupe avant-gardistes – photographiés ou peints. Le choix du titre permet là encore de cibler la mythologie construite autour de la figure de l'artiste, le terme *office* – *oficio* en espagnol – désignant à la fois le métier, la tâche dont on s'acquitte, et le service religieux. En tant qu'officiant, l'artiste est dans le même temps, celui qui exerce une activité professionnelle et celui qui célèbre la messe et préside à la prière. L'activité artistique aurait donc trait au sacré, assertion dont on ne peut que constater l'ironie. Dans cette série, *Les matériaux* [cat. 84] est une œuvre particulièrement intéressante du point de vue de la pratique parodique des artistes. Contre toute convention du portrait, les personnages y sont coupés à mi-corps. Sous leurs pieds anonymes se déploient les traditionnels attributs du peintre dans son atelier, tête antique, pipe, tubes de peinture, palettes, cahier, règles, équerres et châssis. Mais ces outils sont, pour une large part, empruntés à des œuvres préexistantes : le carnet et le châssis présenté sur l'envers ne

1391Jean-Jacques Lévêque, « La Mise en pièces de la culture », *op. cit.*, p. 11.

sont autres que des copies de Lichtenstein[1392] ; la tête sculptée provient du *Chant d'amour* (1914) de Chirico ; la palette et le verre sont tous droits sortis de natures mortes cubistes ; le métronome est *L'Objet à détruire* (1923) de Man Ray. À l'opposé d'une genèse de la création géniale, originale et parfaitement authentique, les artistes sacrifient la représentation de leurs visages – et ainsi de leurs singularités. Aux matières premières et aux outils traditionnels se substituent des fragments d'œuvres plus ou moins récentes de l'histoire de l'art avant-gardiste, les artistes renseignant ainsi leur mode opératoire parodique. Par leur aspiration à la destruction, les artistes renouent avec l'esprit d'avant-garde et en assument l'héritage. Mais ils bafouent allègrement la valeur d'innovation, intrinsèquement liée à l'idée même de l'atelier d'avant-garde compris comme laboratoire et lieu d'expérimentation.

De la représentation à la présentation, Gérard Collin-Thiébaut choisit de faire de son atelier une œuvre vivante. Depuis juin 1996, une salle du Mamco de Genève est consacrée à *L'atelier d'aujourd'hui.* Sur les horaires d'ouverture du musée, l'artiste peut venir « peindre », c'est-à-dire assembler des pièces de puzzles de ses *Transcriptions* [cat. 58], ou écrire, c'est-à-dire recopier manuellement le *Journal intime* de Henri-Frédéric Amiel (1821-1881), moraliste genevois du XIX^e^ siècle. Les visiteurs du musée ont la possibilité d'observer Collin-Thiébaut à travers une vitre. Tel un animal en cage, l'artiste rend accessible au public l'objet d'un fantasme, celui de l'artiste au travail. Mais enfin exposés au regard, le mystère et les coulisses de l'art se révèlent comme une facétie, à laquelle l'artiste consacre néanmoins son temps et son énergie. La parodie de l'œuvre se double ici d'une parodie du faire artistique.

Au-delà de son intérêt comme lieu de l'exécution de l'œuvre, l'atelier est aussi perçu comme un miroir de son propriétaire[1393]. Les artistes peuvent y faire figurer les plus cruciaux de leurs morceaux, en guise de manifeste et de retour sur soi. Chez les parodistes, la représentation de cet espace permet de tendre un miroir au thème de l'atelier comme autoportrait et affirmation d'une posture d'artiste. Le cas de Matisse, par ses multiples variations autour du sujet, offre matière à réflexion. Cet artiste, chez qui « les renvois d'une œuvre à l'autre constituent une chaîne quasiment continue d'un bout à l'autre de sa carrière »[1394], développe l'atelier comme « lieu du retour de la peinture sur elle-même »[1395], pour reprendre les termes de Pierre Schneider. Cette réflexivité s'y fait

1392De ses *Compositions* de 1964 et de ses *Stretcher Frame with Cross Bars* de 1968.
1393Aspect que traite Philippe Junot dans son article « L'atelier comme autoportrait », *op. cit.*, p. 83-97.
1394Pierre Schneider, *Matisse,* (1984), Paris, Flammarion, 1992, p. 431.
1395*Ibid.*, p. 434.

toute personnelle, et dans la construction mentale de l'atelier se joue une affirmation de la quête artistique. Reprendre alors à son compte et s'approprier ces peintures de Matisse revient à s'immerger et à s'immiscer dans l'univers d'un autre, à s'y introduire pour saisir l'essence de l'art et en détourner l'intime origine.

Dans son « intense dialogue [...] avec Matisse »[1396], Lichtenstein donne au thème de l'atelier une place centrale, à travers la série de 1973-1974 des *Artist's Studio*. Une des deux versions de *La Danse* (1910), peinte par Lichtenstein à sa manière, figure au second plan de *Artist's Studio "The Dance"* [cat. 148]. *La Danse* a donné lieu à plusieurs variations dans l'œuvre du peintre français – par exemple les deux versions de *Capucines à la danse* (1912). Ici, Lichtenstein semble plus précisément renvoyer à *La Nature morte à la Danse* de 1909. La composition adoptée par l'artiste américain est, en effet, proche de celle de la toile de Matisse : on retrouve le tableau dans la partie droite, le coin de la table, la nature morte aux citrons, le pot de fleurs. Outre cette iconographie, Lichtenstein emprunte à Matisse sa construction volontairement troublante des plans et des effets de profondeur. Mais connaissant la manière dont il s'approprie habituellement ses sources picturales, les différences entre *Artist's Studio "The Dance"* [cat. 148] et *La Nature morte à la Danse* nous permettent d'avancer qu'il ne s'agit pas d'une citation au sens propre, mais plutôt d'une évocation. À titre de détail révélateur, la version de *La Danse* reprise par Lichtenstein pour *Artist's Studio "The Dance"* est manifestement la seconde (musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg), tandis que *La Nature morte à la Danse* de Matisse laisse entrevoir, comme élément du décor, la première (MoMA de New York). La représentation mise en place par l'artiste américain cultive ainsi une forme d'ambiguïté : s'agit-il d'une parodie de *La Nature morte à la Danse*, ou Lichtenstein livre-t-il une vision de son propre atelier où trônerait, entre autres œuvres, une parodie de *La Danse*, selon un procédé citationnel exploité de façon récurrente dans son travail depuis les années 1960 ? En d'autres termes, s'identifie-t-il, sur un mode parodique, à Matisse, ou produit-il une vision de son propre environnement ? Conformément à la tradition de l'atelier, l'artiste ne manque pas de réfléchir à son œuvre, en exposant ses succès précédents : *La Danse* n'est pas le seul tableau disposé au mur ; on aperçoit, à droite, un morceau issu d'une toile de 1964, *Sound of Music.* Comme le souligne Camille Morineau, ce procédé d'auto-citation n'est pas un fait isolé : « [Lichtenstein] choisit ses propres œuvres pour leur qualité de cliché, les traitant comme des objets reproductibles, les citant à l'envi et, donc, les dégradant *à*

1396Camille Morineau, *Roy Lichtenstein, op. cit.*, 2013, p. 25.

*l'intérieur* de son propre travail.[1397] » Le geste de l'artiste induit une appartenance de ses travaux passés au grand ensemble de l'histoire de l'art. À ce titre, ils connaissent les mêmes conditions de reproductions et de reprises, plus ou moins respectueuses.

Le fragment de *Sound of music* qui apparaît dans l'atelier est loin d'être arbitrairement sélectionné. L'artiste n'a conservé du tableau que la partie gauche, à savoir la fenêtre entrouverte d'où proviennent des notes de musique. Tout en se référant à sa propre toile, Lichtenstein renvoie non seulement aux croisillons présents dans *La Nature morte à la Danse*, mais aussi, plus généralement, au thème de la fenêtre traité à maintes reprises par Matisse. Et les notes de musique ne manquent pas de rappeler qu'il existe un pendant à *La Danse* – commandé lui aussi à Matisse par le collectionneur russe Sergueï Chtchoukine –, intitulé *La Musique* (1910). À la filiation strictement artistique s'ajoute une autre degré de citation : *Sound of Music* appartient en effet aux séries de peintures réalisées d'après des planches de comics. Dans la relation Matisse-Lichtenstein s'invite donc une réflexion sur le *high* et le *low*, moins simple qu'elle ne pourrait paraître au premier abord :

> « Selon lui, tout est lié : les maîtres modernes sont les premiers *cartoonistes* [...]. Plutôt que de rompre, il *réconcilie* […], rassemblant ces traditions et ces styles divergents en les *copiant*, justement, *ensemble*, ne cessant d'affirmer son respect de la tradition, sa volonté d'en faire partie.[1398] »

L'atelier remplit donc chez Lichtenstein sa fonction traditionnelle, renseignant sur les enjeux de prédilection de son propriétaire. À y regarder de plus près, la tasse au premier plan de *Artist's Studio "The Dance"* [cat. 148] pourrait bien être une allusion aux *Ceramic Sculptures* de 1965, rattachant ainsi ces dernières au genre de la nature morte picturale. Et la forme blanche posée sur la table, parmi les citrons et les pinceaux, semble être une version en trois dimensions des *Brushstrokes* – série devenue depuis une véritable signature et dont l'artiste réalisera dans les années 1980 et 1990 de nombreuses versions « sculptées ». En passant par l'atelier d'un autre, Lichtenstein effectue un retour sur lui-même. L'emprunt à des œuvres préexistantes – dans un tissu très complexe de références – apparaît comme le moyen le plus approprié de mettre en abîme sa démarche. La singularité de l'atelier s'affiche paradoxalement par la manifestation d'une pratique citationnelle, du réemploi et de la re-production, non seulement de ses propres œuvres, mais aussi de celles des autres.

1397*Ibidem.*
1398*Ibid.*, p. 26.

C'est encore la seconde version de *La Danse* de Matisse qui est citée par Robert Colescott pour la représentation de son atelier de 1979 : *The Beauty is in the Eye of the Beholder* [cat. 56]. La toile n'est pas achevée, et semble en cours d'exécution : le thème de la genèse de l'œuvre d'art est ici pris à rebours et désigne avec humour Colescott comme créateur du chef-d'œuvre de Matisse. Le copiste aurait-il des velléités à se présenter fictivement comme inventeur authentique ? Il s'auto-portraiture assis sur une chaise, se détournant de son travail pour regarder le spectateur d'un air pensif. Comme le souligne Kenneth Baker dans son analyse du tableau[1399], la chaise peut faire penser à celle de Van Gogh, artiste maudit et sacralisé par excellence[1400]. Ajoutons qu'elle rappelle aussi la posture prise par Courbet dans *L'Atelier du peintre* (1854-1855). Cette représentation convoque les lieux communs de l'atelier : le désordre, les tubes de peintures écrasés au sol, les taches de couleur qui maculent le chevalet et le pantalon du peintre. Ces traces sont là pour témoigner d'un travail agité et passionné, lequel contraste avec la nature de la peinture en cours. L'exercice de copie ou, pire, de contrefaçon ingrate, auquel se livre l'artiste le rattache plus volontiers à l'image du tâcheron qu'à celle du génie inspiré. Comble de l'autodérision, Colescott se chausse de pantoufles, symboles s'il en est d'un confort, d'une tranquillité, voire d'une facilité, aux antipodes des affres de la création. La perception de l'ironie à l'œuvre dans un tel positionnement s'accroît si l'on considère l'engagement politique de l'artiste, son goût pour la satire et la dénonciation. Colescott choisit ici une iconographie récurrente dans l'histoire des ateliers peints, non seulement par Matisse, mais aussi par Courbet ou Seurat : celle du modèle déshabillé face à la toile. Par échos chromatiques, il crée des parallèles d'ordre formels entre le corps du modèle et ceux des danseuses peintes. De plus, le postérieur exhibé par la femme blonde provoque un effet de miroir et semble être le reflet, en chair et en os, de la figure de dos peinte dans *La Danse.* La présence même du modèle vivant dans l'atelier est ironique, dans la mesure où le tableau peint à l'arrière ne découle de toute évidence pas de l'observation d'un référent humain, mais de celle d'une toile préexistante.

Établissant une grande complicité avec son spectateur, Colescott contre par ailleurs cette équivalence entre le modèle et les figures peintes : la femme blonde débraillée, les fesses à l'air, vêtue d'un soutien-gorge, d'une robe rouge, de bas et de

1399Kenneth Baker, « Robert Colescott », in *Robert Colescott : Another Judgment*, [ed. by Terry Maxon Miller, text by Kenneth Baker], Charlotte, Knight Gallery, 1985, n. p.

1400Nathalie Heinich a étudié la réception de Van Gogh : *La gloire de Van Gogh : essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Ed. de Minuit, 1991.

chaussures à talons vernies est bien loin des nus allégoriques de Matisse. Elle semble plus proche des représentations de prostituées peintes par un artiste comme George Grosz que des corps de *La Danse.* Peut-être est-ce une façon pour l'artiste de pointer du doigt l'idéalisation du nu en peinture, fût-il d'avant-garde et donc *a priori* transgressif, en son temps, des canons de beauté traditionnels. Colescott place ce questionnement sous l'égide d'une célèbre phrase : « La beauté est dans l'œil de celui qui regarde. » Tout en assimilant son identité à celle de Matisse, l'artiste démontre le fossé entre deux regards, entre deux conceptions de la peinture. Le paradoxe parodique est employé pour signifier l'intégration et la démarcation. L'usurpation dépasse ici le simple amusement pour s'ériger en manifeste ; ce faisant, l'adoption permanente du second degré protège l'artiste de tout sérieux solennel.

Philippe Junot relève comme l'une des causes du succès de l'atelier « l'importance nouvelle qu'occupe la personne de l'artiste dans la perception que nous avons de son œuvre »[1401]. La signature est également l'un des lieux où se signale « la force et l'intimité du lien entre l'auteur et l'œuvre »[1402], comme l'analyse Marie Cornu en se fondant sur une observation juridique. De nombreux auteurs se sont penchés sur l'histoire de la signature, d'un point de vue historique et typologique[1403]. Dans leur ouvrage sur la figure de l'artiste, Ernst Kris et Otto Kurz montrent que l'importance croissante donnée à la signature est liée à la « coutume d'associer le nom de son créateur à une œuvre d'art », laquelle témoigne d'un intérêt pour la vie et la « destinée de l'artiste »[1404]. Au même titre que l'atelier, la signature est le lieu où l'identité et le corps de l'œuvre se voient reliés à ceux de son auteur. Elle est, rappelle Bertrand Tillier, « investie chez les peintres d'un pouvoir de proclamation de leur individuation et, en quelque sorte, de leur subjectivité »[1405]. Elle est un symbole garant des valeurs d'originalité et d'authenticité, et, de ce fait même, exposée aux contrefaçons. En tant que substitution d'une singularité à une autre, la parodie entretient avec la signature un

1401Philippe Junot, « L'atelier comme autoportrait », *op. cit.*, p. 88.

1402Marie Cornu, « La signature et l'existence juridique de l'œuvre », *Sociétés & Représentations*, Paris, Publications de la Sorbonne, n° 25, 2008, p. 27. L'auteure mentionne précisément l'article L. 113-1 du Code de la propriété intellectuelle.

1403Béatrice Fraenkel, *La signature, Genèse d'un signe*, Paris, Gallimard, 1992 ; Jean-Claude Lebensztejn, « La signature peinte, esquisse d'une typologie », (1974), in *Annexes – de l'œuvre d'art*, *op. cit.*

1404Ernst Kris & Otto Kurz, *La Légende de l'artiste, op. cit.*, p. 16.

1405Bertrand Tillier, « Signature, cachet », in *Conditions de l'œuvre d'art de la Révolution française à nos jours*, *op. cit.*, p. 221.

rapport conflictuel et potentiellement transgressif. Dans la majorité des cas, la forme parodique permet de se confronter à une identité forte et affirmée plus qu'elle n'entérine une « mort de l'auteur »[1406]. Chez certains artistes, la signature cristallise cet enjeux[1407].

Dans son ouvrage sur la réception de Van Gogh, Nathalie Heinich montre l'importance prise par la signature dans le processus de célébration. « Support par excellence de l'identification artistique »[1408], la signature participe en effet à l'association de l'œuvre au peintre et du peintre à l'homme – au même titre que la touche, si singulière et reconnaissable. Le fait que Van Gogh signe ses œuvres « Vincent » nourrit de surcroît le mythe du « héros personnalisé »[1409], à la fois familier, sanctifié et admiré pour son génie. La « récurrence des "Vincent" sur les faux Van Gogh »[1410] témoigne selon Heinich de cet investissement de la signature, l'auteure notant en outre que le passage à la postérité par un prénom rattache l'artiste au « culte des saints »[1411]. Dans sa parodie des *Tournesols* (1888), réalisée en 1998 et intitulée *Singing Sunflowers* [cat. 166], Yasumasa Morimura ne se contente pas d'imiter la touche, connue pour sa qualité inimitable, et d'ajouter un avatar à la liste des innombrables copies et reproductions du chef-d'œuvre ; il appose son nom à l'emplacement précis où l'on peut lire, sur l'original, « Vincent » écrit à la peinture bleue. Pour ce faire, Morimura imite scrupuleusement la calligraphie de l'autographe. Il suit jusqu'à un certain point la pratique des faussaires mentionnés par Heinich, en s'accaparant le lieu où se loge la valeur d'authenticité de la peinture. Mais, loin de chercher à produire une contrefaçon, il problématise la signature et met en abîme l'acte parodique. Morimura n'usurpe pas l'œuvre et le nom de Van Gogh, mais substitue fictivement son identité à celle de ce dernier. La présence de son visage maquillé sur chaque fleur traduit, sur le mode d'un narcissisme exacerbé, la tendance à voir dans tout motif peint par Van Gogh l'expression d'un état d'âme.

En 1997, Gérard Collin-Thiébaut expose à Besançon l'une de ses *Défigurations critiques*[1412] d'après Courbet intitulée *Du réalisme et du bon sens populaire, Gustave*

1406Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *op. cit*.

1407Comme nous l'avons vu avec Picabia et sa « Copie d'un autographe d'Ingres » signée « Francis Ingres », le lien de ces préoccupations à une pratique parodique ne date pas des années 1960. [Cette copie d'autographe est reproduite sur la couverture du n° 14 de la revue *391*, paru en 1920.]

1408Nathalie Heinich, *La gloire de Van Gogh, op. cit.*, p. 108.

1409*Ibid.*, p. 110.

1410*Ibid.*, p. 109.

1411*Ibid.*, p. 110.

1412*Défiguration critique, du réalisme et du bon sens populaire*, centre d'art Le Pavé dans la mare, Besançon, janv.-mars 1997.

*Courbet, Un enterrement à Ornans* [cat. 57][1413]. Sur le carton d'invitation, il fait imprimer les deux initiales « G. C. », originellement écrites de la main du maître d'Ornans, à la suite desquelles il ajoute un « T. ». En isolant le paraphe du support où il devait figurer, Collin-Thiébaut en fait un signe à part entière, sujet en soit à une forme de sacralisation. Consciemment ou non, il se place ainsi dans la continuité des caricaturistes contemporains de Courbet, lesquels s'en sont pris à de nombreuses reprises à la signature du peintre, comme l'a montré et analysé Bertrand Tillier[1414]. Transformant la signature en un « objet spectaculaire »[1415] et démesuré, les caricaturistes cherchaient avant tout à railler et à rabaisser l'orgueil d'un artiste désireux d'imposer le « règne de son nom »[1416]. Les intentions de Gérard Collin-Thiébaut sont bien sûr d'un autre ordre : par la similarité partielle des initiales, l'artiste s'approprie l'autographe, se greffe sur lui pour en faire une trace de sa propre identité. La signature est victime de l'ingestion parodique, au même titre que *L'Enterrement à Ornans*. Le vol des initiales et l'adjonction du « T. » assimile le parodiste à un parasite. Dans cette parodie de signature se joue une assimilation et une confrontation, de toute évidence dérisoires et ironiques, la *Défiguration* ne pouvant en effet prétendre se mesurer à son modèle et rivaliser avec lui, tant du point de vue de sa qualité que de sa réception. En incorporant l'identité du maître matérialisée par la signature, le parodiste souligne sciemment, et avec humour, sa propre insuffisance. Les enjeux financiers de la signature ne sont pas en reste : accoler à une invitation le paraphe de Courbet suffit-il à s'assurer un succès économique, voire une entrée dans le temple de l'histoire de l'art reconnue ? Courbet ne s'est-il pas lui-même, au début des années 1870, « résign[é] à signer d'habiles contrefaçons de ses sujets et de sa manière, comme s'il ne s'agissait plus que d'une estampille à valeur marchande, une marque commerciale distincte de son identité »[1417] ? Le fonctionnement de la réussite financière et de la reconnaissance artistique, auquel les artistes participent parfois volontairement, est ainsi réprouvé.

Bertrand Lavier[1418] s'interroge lui aussi sur le nom de l'artiste comme marque

1413Œuvre analysée au sujet du ludisme, cf. *supra* chap. 4, 4.2.
1414Bertrand Tillier, « La signature du peintre et sa caricature : l'exemple de Courbet », *op. cit.*.
1415*Ibid.*, p. 84.
1416*Ibid.*, p. 87.
1417*Ibid.*, p. 96.
1418Les jeux avec l'histoire de l'art sont monnaie courante dans l'œuvre de Bertrand Lavier. En 1980, il met en place l'idée de « l'objet peint » : il recouvre des objets d'une peinture appliquée en couche épaisse, avec une « touche Van Gogh ». « La touche Van Gogh » est décrite par l'artiste comme « une des représentations de la peinture moderne » [Bertrand Lavier, « La touche de Van Gogh. Propos recueillis par Elisabeth Lebovici », (1990), *Conversations 1982-2001,* Genève, musée d'art moderne et contemporain, 2001, p. 84]. En 1985, il applique cette peinture non plus sur des objets ordinaires,

commercialisable et sur la labellisation de l'art. En 1988, l'artiste dispose un mobile coloré d'Alexander Calder sur un radiateur de la marque Calder [cat. 140]. Comme le souligne Michel Gauthier, cette œuvre s'inscrit dans une réflexion autour des mots et des choses, dans un contexte marqué par l'art conceptuel[1419]. Avec humour, Lavier déjoue l'équivalence entre le mot et la chose pour créer la juxtaposition de deux *objets* qui partagent la même appellation, mais n'en restent pas moins étrangers l'un à l'autre. L'artiste semble fustiger avec humour la manière dont un mobile peut en venir à être désigné comme « un Calder », la dé-singularisation de la sculpture allant de pair avec une sur-personnalisation de l'artiste. Dans la lignée de sa réflexion sur l'état du *ready-made* menée avec son célèbre *Brandt/Haffner* (1984)[1420], l'objet quotidien – en l'occurrence le radiateur – tient lieu de socle, ambigu quant à son statut. Le petit rectangle, sur lequel se lit la marque Calder, est ainsi transformé ironiquement en cartel de musée. Bien que n'associant pas directement le thème de l'appellation au motif de la signature[1421], Lavier démontre la possible exploitation du nom d'un artiste à des fins

mais sur une œuvre de François Morellet, de la série des *Lignes du hasard* de 1975. *Lavier/Morellet* pose ainsi la question de la représentation et de l'abstraction : « La représentation d'une abstraction est-elle perçue comme abstraite ou représentative ? […] Lavier peint […] une peinture de Morellet afin de réunir en un seul et même objet le modèle et sa représentation. » [Michel Gauthier, « Bertrand Lavier depuis 1969 – Sur le motif », in *Bertrand Lavier depuis 1969* [exposition, centre Pompidou, Paris, 26 sept. 2012-7 janv. 2013], Paris, Ed. du centre Pompidou, 2012, p. 46.] Lavier interroge le rapport entre la peinture et la sculpture dans *Peinture Blanche*, de 1983 : il recouvre un buste de *La Vénus de Cnide* de peinture blanche, faisant du buste antique un objet ordinaire à recouvrir et le transformant du même coup en représentation peinte. Cultivant ainsi l'hybridité de sa production, l'artiste triple le jeu de référence : la touche « à la Van Gogh » s'en prend à une œuvre antique tout en renvoyant au geste d'Yves Klein sur la Vénus en 1962.
Mentionnons également sa série, débutée en 2003, réalisée à partir des peintures à bandes peintes par Frank Stella dans les années 1960. L'artiste s'empare de ces œuvres symboliques du modernisme américain pour les transposer en néon, enfreinte caractérisée de la spécificité des médiums chère à Greenberg. Bertrand Lavier signe ainsi des œuvres d'après Stella à la manière de Dan Flavin. Michel Gauthier parle à ce sujet d'une « superposition de signatures » [Michel Gauthier, « Bertrand Lavier depuis 1969 – L'art de la transposition », in *Bertrand Lavier depuis 1969*, *op. cit.*, p. 104].

1419Michel Gauthier, « Bertrand Lavier depuis 1969 – Des choses et des mots », in *Bertrand Lavier depuis 1969*, *op. cit.*, p. 29.

1420En 1985, Lavier présente à la Nouvelle Biennale de Paris *Brandt/Haffner*, réfrigérateur blanc posé sur un coffre-fort marron. L'artiste s'exprime sur le lien entre son travail et celui de Duchamp : « Duchamp démontrait qu'un porte-bouteilles installé dans un musée selon ses directives était une œuvre d'art. Pour moi, la question est réglée, elle ne se pose même plus. » [Bertrand Lavier, cité in Michel Gauthier, « Bertrand Lavier depuis 1969 – Le *ready-made* après Duchamp : la forme, l'émotion, le primitif », in *Bertrand Lavier depuis 1969*, *op. cit.*, p. 55.] Sortant de la neutralité supposée du *ready-made*, Bertrand Lavier choisit des objets pour leurs significations respectives – très explicites dans le cas du réfrigérateur et du coffre-fort – et leurs qualités plastiques. Comme le souligne Michel Gauthier : « C'est que le *ready-made* n'est plus un geste mais un genre. Il est devenu une sculpture presque comme une autre, susceptible, à ce tire, d'être mise en valeur par un socle. » [*Ibid*, p. 56.] L'artiste consacre ainsi, non sans une certaine ironie, « le destin spécifiquement sculptural du *ready-made* » [*Ibid.*, p. 58].

1421Le thème de la signature est plus explicitement traité par l'artiste dans son *Picasso ultra Marine*, de 2010. Lavier y fait découper une forme au sein d'une aile de voiture Citroën Xsara Picasso. L'autographe de Picasso, exploité à des fins commerciales par le constructeur automobile, y fait donc son retour sur une œuvre, « peinte » de surcroît, puisque Lavier recouvre le métal de pigments

mercantiles : « Une confusion sacrilège entre le nom de l'artiste et une marque commerciale s'est introduite.[1422] » L'estampille assimile avec humour l'objet d'art à un objet de consommation.

L'artiste français connu sous le pseudonyme d'Ernest T., amateur de satires du monde de l'art et de contrefaçons irrespectueuses, n'épargne pas la figure de l'artiste. En 1985, il parodie les *Merdes d'artiste* (1961) de Piero Manzoni en *Sang d'artiste* [cat. 85]. La dégradation parodique passe ici par un paradoxal anoblissement du produit corporel conservé. En élevant les défections au rang de sang, Ernest T. montre que les œuvres de l'artiste italien n'échappent pas au mythe et au système qu'elles entendent moquer et déboulonner. Ces boîtes sont finalement collectées et conservées, telles des reliques, et Manzoni trouve sans conteste ses hagiographes. Ernest T. a pour coutume de « s'empare[r] des stéréotypes par lesquels la doxa désigne l'artiste »[1423]. Nombre de ses œuvres vilipendent l'omniprésence du nom, de la *griffe*, dans les considérations sur l'art. Alors même que le choix du pseudonyme et de l'anonymat est en soit une enfreinte à l'association de l'homme/artiste à l'œuvre, Ernest T. affiche avec outrance un égocentrisme et un narcissisme railleur. La lettre « T. », choisie comme initiale, est l'unité formelle répétée par l'artiste pour ses « peintures nulles », pastiches de peintures abstraites géométriques : le martèlement de l'initiale, « affirmation délibérément exagérée d'une signature »[1424], devient le cœur de l'œuvre et peut ironiquement se substituer à toute qualité de la création. Le T. est à nouveau la forme utilisée pour *Dash 3* [cat. 86], assemblage de boîtes de lessive de 1989. Cette œuvre est une parodie des *Brillo Boxes* de Warhol : tandis que l'artiste pop entérinait en apparence une désubjectivation radicale de l'acte artistique, le parodiste pointe du doigt la prégnance de la personnalité médiatique de Warhol dans l'appréciation de son œuvre. En transformant l'œuvre en une signature, Ernest T. met au jour avec cynisme le déplacement de la valeur de l'art, de la production au producteur.

Ernest T. dévoile et moque aussi l'importance accordée à la signature dans la définition du statut de l'œuvre d'art, d'un point de vue institutionnel. Nathalie Heinich

---

outremer rappelant l'IKB d'Yves Klein. Après avoir été déplacée de l'art vers le commerce automobile, le retour de la signature à l'œuvre et au musée se double d'une nouvelle falsification : le paraphe s'exhibe désormais sur une production de Lavier à la manière de Klein.

1422Michel Gauthier, « Bertrand Lavier depuis 1969 – Des choses et des mots », *op. cit.*, p. 29.

1423Natacha Pugnet, « L'instant T. d'Ernest », in *Ernest T., 55e Salon de Montrouge*, Montrouge, Salon de Montrouge, 2010, non paginé.

1424*Ibid.*

analyse en effet la signature comme un « indicateur d'artification »[1425], c'est-à-dire comme un élément de « l'ensemble des processus [...] aboutissant à faire franchir à un objet (œuvre) ou à une catégorie de personnes (artistes) la frontière entre non-art et art »[1426]. Selon la sociologue, les jeux avec la signature entrepris dans l'art contemporain – en particulier par Duchamp –, ne démentent pas cet investissement de la signature :

> « Ainsi l'absence de signature ou le jeu ambigu avec sa présence n'y relèvent-ils évidemment pas d'un processus de "désartification" des arts plastiques : bien au contraire, elle témoigne de la liberté que peut conférer une artification si réussie que les praticiens de cette activité peuvent se permettre de jouer avec ses conventions les plus constitutives.[1427] »

Le *ready-made* concentre autour de lui ces débats. Pierre Bourdieu a analysé le fétichisme de la signature à l'œuvre dans l'invention duchampienne : « Ce qui fait la valeur de l'œuvre, ce n'est pas la rareté (l'unicité) du produit mais la rareté du créateur, manifestée par la *signature*, équivalent de la griffe, c'est-à-dire de la croyance collective dans la valeur du producteur et de son produit.[1428] » Poursuivant ce constat, Heinich rattache Duchamp à la « tradition héroïque » du « grand singulier »[1429].

Lors de l'exposition « La Figuration narrative dans l'art contemporain » à la galerie Creuze[1430], le trio formé par Aillaud, Arroyo et Recalcati accompagne d'un texte la présentation du polyptyque *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp* [cat. 1]. Rappelons-le, le *ready-made* y est présenté comme « un pas de plus dans l'exaltation de la toute puissance et de l'idéalité de l'acte créateur », dans la mesure où il consiste en la « personnalité du choix préférée à la personnalité du métier »[1431]. Tout comme Bourdieu, les artistes perçoivent le *ready-made* comme un « acte magique, alchimique »[1432]. C'est par l'art collectif qu'ils entendent répondre à Duchamp : « Si l'on veut que l'art cesse d'être individuel, mieux vaut travailler sans signer que signer sans travailler.[1433] » Une certaine distance doit être prise avec une telle déclaration : certes, ces artistes « travaillent », puisqu'ils peignent, et excluent toute touche picturale

1425Nathalie Heinich, « La signature comme indicateur d'artification », *Sociétés & Représentations,* Paris, Publications de la Sorbonne, n° 25, 2008, p. 97-106.
1426*Ibid.*, p. 98.
1427*Ibid.*, p. 101.
1428Pierre Bourdieu, « Mais qui a créé les créateurs ? », (1980), in *Questions de sociologie*, Paris, Ed. de Minuit, 1984, p. 220.
1429Nathalie Heinich, *L'élite artiste, op. cit.*, p. 289.
1430« La Figuration narrative dans l'art contemporain », galerie Creuze, Paris, 1er-29 oct. 1965.
1431Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, Antonio Recalcati, « Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp », texte accompagnant l'œuvre lors de son exposition en 1965.
1432Pierre Bourdieu, « Mais qui a créé les créateurs », *op. cit.*, p. 219.
1433*Ibidem.*

expressive rattachée à une pratique singulière ; mais la production collective n'exclut pas totalement l'idée de signature, fait corroboré par la présence même d'une déclaration d'intention publiée à l'adresse de leur public. De surcroît, les trois artistes n'avancent pas masqués et anonymes : ils s'auto-portraiturent, manière on ne peut plus paradoxale de ne pas signer. Plus qu'une annihilation de l'identité artistique, ils mettent en scène un passage à tabac de la personne de Duchamp par eux-mêmes. Cette agression est non seulement conceptuelle – du *ready-made* à la peinture narrative – mais aussi générationnelle. Tandis qu'avec *L.H.O.O.Q.*, Duchamp offrait la vision d'un artiste plus vandale que démiurge, le trio de peintres le présente comme un vieil homme en costume, assagi et rangé, gagné à la cause d'une bourgeoisie bien installée. Il suggèrent ainsi qu'eux-mêmes tiennent désormais les rôles des voyous.

La question de la signature et du *ready-made* est également abordée sous une forme parodique par le collectif canadien General Idea. Les membres du groupe, qui n'hésitent pas à faire de caniches leur *alter ego*, placent résolument leur pratique dans une déconstruction satirique de la figure de l'artiste. En 1975, ils publient dans leur revue *File,* fondée en 1972, un texte intitulé « Glamour » :

> « Ceci est l'histoire de General Idea et l'histoire de ce que nous voulions. Nous voulions être célèbres, séduisants et riches. Ce qui veut dire que nous voulions être artistes, et nous savions que si nous étions célèbres et séduisants, nous pourrions dire que nous sommes artistes, et nous le serions. Nous n'avons jamais eu le sentiment que nous avions à produire du grand art pour être de grands artistes. Nous savions que le grand art n'apportait pas le charme et la célébrité. […] Nous savions que si nous étions célèbres et séduisants, nous pourrions dire que nous sommes des artistes et que nous le serions. Nous l'avons fait et nous le sommes. Nous sommes des artistes célèbres et séduisants.[1434] »

Cette vision acerbe des attentes du monde de l'art contemporain en termes d'image de l'artiste va de pair avec une dénonciation du mercantilisme de l'art. En 1987, le groupe réalise sa série *Copyright Paintings*, où l'œuvre peinte se résume à l'inscription du signe « © ». D'une manière on ne peut plus directe, General Idea signifie alors par la dérision combien les enjeux financiers – qui ont pour but de protéger la propriété intellectuelle – prennent parfois le dessus jusqu'à se substituer totalement à tout contenu artistique.

Le symbole est à nouveau employé en 1994, avec *Infe©ted Pharmacie* [cat. 109]. General Idea observe le *ready-made* duchampien à l'aune des notions de copyright et de signature. L'œuvre source, *Pharmacie* (1913) – choisie sans nul doute

1434General Idea, « Glamour », in *File Megazine*, *Glamour Issue*, vol. 3, n° 1, Toronto, automne 1975, reproduit in *General Idea : Haute-culture, General Idea : une rétrospective*, 1969-1994, [exposition, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 11 févr.-30 avr. 2011], Paris, Paris Musées, 2011, p. 21.

par le groupe pour sa connotation médicale[1435] – défie l'idée même de l'exclusivité du copyright[1436] : Duchamp y récupère, en effet, une « reproduction bon marché d'un paysage de soir d'hiver »[1437], pour y ajouter deux touches de couleur. En bas à droite, l'artiste signe et date l'épreuve rectifiée. Les artistes de General Idea répètent et poursuivent la démarche de Duchamp : à la surface du paysage enneigé, ils ajoutent à la gouache des touches rouge, verte et bleue – conformément au code couleurs adopté pour l'ensemble de la série *Infe©ted*. Mais entre-temps, le paysage a changé d'échelle de valeurs, pour devenir une œuvre signée Duchamp. Désormais parodique, le geste est déplacé dans sa signification. Dans un effet de miroir, les artistes répondent au paraphe « original » : copiant l'écriture de Duchamp, ils écrivent en bas à gauche « Infe©ted Pharmacie, General Idea, 1994 ». Ils pointent ainsi du doigt le paradoxe essentiel de l'œuvre de Duchamp qui, tout en bafouant la signature par l'appropriation de la reproduction de l'œuvre d'un peintre méconnu, démontre l'importance de la signature dans la définition de ce qui fait art. Adjointe à quelques ajouts plastiques minimes, la signature suffit à faire de la reproduction d'un paysage de facture médiocre une œuvre d'art avant-gardiste. Les artistes n'effacent pas la signature de Duchamp, mais choisissent au contraire d'accumuler les estampilles. Les débats d'authentification et, avec eux, les valeurs d'originalité et de personnification de l'artiste, sont ainsi présentées sous un jour moqueur.

## 9.2 De l'autre à soi

« Parodier ne veut pas dire haïr ou trop aimer au point de disparaître mais, au contraire, s'identifier en gardant son identité et sa différence.[1438] » Présentée sous ce jour par Laurence Bertrand Dorléac, la parodie s'éloigne de son acception péjorative, comme art des faibles, incapables de vivre par eux-mêmes, pour devenir le lieu de la manifestation d'une identité artistique à part entière. Sous la plume de Linda Hutcheon,

1435Comme nous l'avons vu, la série des *Infe©ted* porte en effet sur la question de la contamination, matérialisée par la couleur verte, mise en parallèle avec l'épidémie du Sida. Cf. *supra* chap. 1, 1.3.

1436*Le Trésor de la langue française informatisé* propose la définition suivante du « copyright » : « Droit exclusif que se réserve un auteur ou son représentant d'exploiter commercialement pendant un nombre déterminé d'années son œuvre littéraire, artistique ou scientifique. »

1437Marcel Duchamp, « À propos des *ready-mades* », (1961), *op. cit.*, p. 182.

1438Laurence Bertrand Dorléac, *Erró, op. cit.*, p. 60.

elle est définie comme un « acte d'émancipation », un « exorcisme »[1439]. Pratique salvatrice, elle permet de gérer l'héritage de modèles imposants et imposés, écrasants par leur grandeur historique. Cette perception est aussi développée par Gérard Bertrand au sujet de ce qu'il baptise « le tableau d'après le tableau »[1440]. « Manifestation provocante d'une individualité sur les vestiges d'une autre individualité »[1441], les différents modes de la citation et de la copie sont vus comme les jalons d'une « conquête de la personnalité »[1442]. Partant de l'idée qu'il « faut d'abord être l'Autre pour être soi », il s'agirait pour les artistes qui s'y adonnent de « s'opposer pour s'affirmer »[1443]. Bernard Andrès y voit quant à lui un outil pour « se départir de l'Autre en Soi »[1444]. Ainsi perçue, la parodie semble s'inscrire dans les considérations historiques sur l'exercice de la copie, ce mode d'apprentissage où, dans l'idéal, la personnalité artistique de l'imitant naît en se glissant dans les pas du maître imité. À ceci près qu'elle valorise l'écart et la différence comme des éléments essentiels à sa structure même : « Contrairement aux formes conventionnelles d'imitation ou d'admiration, la parodie permet à celui qui la pratique de garder ses distances, de s'adonner à l'œuvre admirée tout en restant indépendant.[1445] »

Tout en étant un art de la dégradation, de la destitution et du rire, la parodie apparaît donc comme une voie propice à la découverte et à l'affirmation de soi. Elle permet de réaliser une identification doublée d'une individuation. Cette perception est étayée par les témoignages des artistes eux-mêmes. Enrico Baj décrit notamment ce moment précis du faire, où la singularité s'exprime et prend ses libertés, basculement d'une identité à l'autre et « démarrage » de la création :

> « Le fait d'élaborer des œuvres "d'après" les œuvres d'autres artistes m'a intéressé. J'ai reconstruit à ma manière beaucoup de peintures de Seurat, de Picasso et, dans ces cas-là, j'ai eu garde de conserver un minimum de respect pour l'œuvre originale : j'ai pris, par exemple, les mêmes dimensions. Lorsque je me suis attelé à "Guernica", je me suis servi d'un format identique et j'ai maintenu, jusqu'à un certain point, la composition. Et puis j'ai démarré, je suis allé dans ma voie, et j'ai imaginé différemment.[1446] »

1439Linda Hutcheon, « Ironie et parodie, stratégie et structure », *op. cit*., 1978, p. 471.
1440Gérard Bertrand, « Le tableau d'après le tableau », *Revue d'esthétique*, Paris, Christian Bourgeois, n° 1, 1974, p. 57-76.
1441*Ibid.*, p. 66.
1442*Ibid.*, p. 73.
1443*Ibid.*, p. 71.
1444Bernard Andrès, « La parodie et les Nouveaux Mondes : "s'ingérer l'autre" », in *Dire la parodie*, *op. cit.*, p. 246.
1445Daniel Sangsue, *La Parodie, op. cit.,* p. 75.
1446Enrico Baj, *Enrico Baj, op. cit.*, 1980, p. 39.

Une même conception de l'acte parodique est développée par Fernando Botero :

> « Prendre pour modèle une peinture d'un autre peintre, ce que j'ai fait souvent, c'est se mesurer à la puissance picturale d'une œuvre. Si la position esthétique que l'on a est absolument originale par rapport à celle à laquelle on se confronte, l'œuvre que l'on fait est elle-même originale. […] Ce genre de copie me permet une déclaration de principe, une sorte de manifeste.[1447] »

La parodie offre ainsi la possibilité de faire éclore du nouveau par assimilation et distanciation de l'ancien, dans une logique en rien opposée à la valeur d'originalité. Mais c'est sans compter sur une certaine angoisse de la contamination passive, inconsciente et involontaire, laquelle se ressent dans les propos d'Erró :

> « Le problème est que je vis dans le passé et, connaissant la peinture du passé, j'apporte beaucoup d'attention à la composition. Il m'arrive de me sentir très proche de la Renaissance ou de l'école flamande. Parfois, je suis gêné de constater que je reviens à un usage de l'espace très classique.[1448] »

À force d'observer, de détourer et de réemployer la peinture d'un autre temps exécutée par d'autres artistes, le parodiste risquerait ainsi, bon gré mal gré, d'intégrer les traits et les systèmes dont il tente de se démarquer par la transformation et la distance.

Ce statut complexe ne manque pas d'être réfléchi par les artistes dans leurs œuvres. Aussi n'est-il pas surprenant de constater que de nombreux travaux mêlent l'autoportrait à la parodie, manière de marquer son territoire et/ou de se soumettre, de supplanter le modèle et/ou d'avouer une défaillance vis-à-vis de ce dernier. Retournement ultime de situation, le travail identitaire d'assimilation et de détournement parodique peut être si bien digéré que parodier l'autre revient à effectuer un retour sur soi : la parodie verse alors dans l'auto-parodie.

Si l'on songe aux reprises d'*Olympia* par Cézanne [fig. 13, 14] ou Picasso [fig. 40], on constate que l'usage de l'autoportrait dans la parodie ne date pas d'hier. En s'introduisant dans les représentations, les artistes illustrent la manière dont ils occupent l'œuvre source, comme ils occuperaient un territoire conquis. Cette présence témoigne du travail d'appropriation et de la prise de possession. L'auto-représentation est aussi pour certains artistes l'occasion de malmener leur image. L'interprétation de la parodie comme revanche des envieux et des médiocres est prise au pied de la lettre par les parodistes eux-mêmes, lesquels se présentent sous des traits peu flatteurs. Faisant feu

1447Fernando Botero, cité par Pascal Bonafoux, *Botero*, Paris, Ed. Cercle d'art, 1996, p. 16.
1448Erró, *Easy is interesting*, Paris, Jannink, 1993, p. 15.

de tout bois, ils anticipent les accusations dont on pourrait les accabler en se positionnant de leur propre chef comme les acteurs d'une dégénérescence de la création face à leurs glorieux prédécesseurs.

Lorsqu'il parodie des œuvres où figure le couple formé par Psyché et l'Amour, Mel Ramos n'hésite pas à se représenter aux côtés de ses pin-up. Il campe le rôle de Cupidon dans *David's Duo* [cat. 188] et *Regard Gerard* [cat. 191]. La présence de son visage aux traits reconnaissables – par ses cheveux noirs bouclés et sa moustache épaisse – confère aux scènes un degré supplémentaire de dérision. Dans deux des toiles de la série *A Salute to Art History*, Mel Ramos peint un petit singe : l'animal remplace le chat d'Olympia dans *Manet's Olympia* [cat. 189] et tient le miroir de Vénus à la place de Cupidon dans *Velasquez Version* [cat. 190]. À partir du XVII^e^ siècle[1449], le motif du singe connaît un grand succès et s'érige peu à peu en tradition[1450]. Sous les pinceaux de Chardin, de Watteau, de Deshays ou de Decamps – pour ne citer que ceux-là –, se décline l'iconographie du singe en posture d'artiste, qu'il soit peintre ou sculpteur. Les artistes jouent alors sur l'aspect grotesque de l'animal et sur la symbolique de l'imitation simiesque, raillant la propension de l'artiste à imiter servilement et sans succès majeur non seulement le réel, mais surtout la manière de ses confrères. La *singerie* peut, en effet, être définie comme grimace ou clownerie, mais aussi comme « imitation maladroite ou caricaturale de quelqu'un ou de quelque chose »[1451]. La comparaison entre le singe et le parodiste est, de ce point de vue, limpide[1452]. Si les singes de Mel Ramos ne peignent ni ne sculptent, ils apparaissent bien comme des représentations de l'artiste lui-même. Cette incarnation est de l'ordre de la farce. L'artiste est réduit à cette petite créature animale, aux pieds ou au service d'impérieuses playmates. Le singe reflète également avec autodérision la condition du parodiste, lequel cite les grands modèles de la peinture tout en puisant son style dans une imagerie de magazines.

La verve satirique et parodique d'Eduardo Arroyo n'épargne pas sa propre personne. En 1964, il peint *Vélasquez mon père* [cat. 7]. Représenté à mi-corps, un Vélasquez emprunté à un *Autoportrait* de 1630 se tient au centre de la toile, d'un format vertical. Il apparaît comme une figure magistrale et autoritaire à la carrure imposante. D'une main, il tient une palette, attribut du peintre par excellence ; de l'autre, il sert

1449Le peintre flamand David Teniers est notamment l'un des instaurateurs de cette iconographie.
1450Bertrand Marret, *Portraits de l'artiste en singe : les singeries dans la peinture*, Paris, Somogy, 2001.
1451*Trésor de la langue française informatisé*, *op. cit.*
1452Les actes du colloque tenu à Ontario en 1981 sont regroupés et publiés en 1984 sous le titre : *Le Singe à la porte : vers une théorie de la parodie*.

contre lui un bébé aux proportions pour le moins disgracieuses. À l'arrière, on distingue des explosions dans un paysage agité. Les formes, dans des tons verts et bruns, prennent l'apparence d'un camouflage militaire, conférant à la scène une connotation guerrière. L'avorton à grosse tête, blotti contre Vélasquez, n'est autre qu'Arroyo lui-même. Pierre Astier analyse cette confrontation générationnelle d'un point de vue politique : le contraste entre la superbe de Vélasquez et la difformité d'Arroyo est à l'image de celui entre « le passé illustre et l'état de dégénérescence auquel conduit le fascisme »[1453]. En effet, le paysage n'est pas sans évoquer les pages sombres de la Guerre civile. S'ajoute à cette satire de la société espagnole l'expression d'une filiation artistique. Rétrospectivement, l'artiste affirme avoir exécuté cette œuvre pour « faire comprendre [sa] fascination pour [Vélasquez] »[1454]. L'admiration ambivalente pour le maître réduirait donc Arroyo à l'état d'enfant. Dans son ouvrage *Los Bigotes de la Gioconda*, l'artiste n'hésite pas à qualifier de « juvénile »[1455] le *pastiche* – terme qui, sous sa plume, est bien souvent équivalent à ce que nous appelons ici *parodie* –, avant de préciser que lorsque celui-ci est pratiqué par des artistes d'âge mûr, il témoigne d'un caractère infantile.

Cette image de l'enfance est convoquée par Gilles Aillaud pour commenter, en 1967, les quelques parodies d'après Miró présentées par Arroyo. « Au visage raviné du titan s'est seulement substitué l'espiègle perversité de l'enfant terrible »[1456], écrit-il. Dans ce propos se dessine à nouveau l'idée de la parodie comme relation générationnelle, si ce n'est filiale. Arroyo, figure perverse, rebelle et turbulente, entend succéder à Miró, monstre sacré de la peinture décrété usé par le passage du temps. Le peintre surréaliste, et plus généralement le maître parodié, semble être une représentation de l'autorité paternelle à laquelle s'opposer pour mieux mûrir. Le parodiste serait ainsi partagé entre une admiration, une identification et un désir de s'émanciper en destituant. Ce thème est abordé notamment par Georges Roque :

> « Rejeter le père. Le rejeter pour mieux l'imiter. Combien de jeunes écrivains, peintres et musiciens ne se seront pas essayés à la parodie pour régler leur compte avec leur père symbolique, rivalisant avec lui, moquant son style pour mieux forger le leur.[1457] »

1453Pierre Astier, *Arroyo, op. cit.*, p. 17.
1454Eduardo Arroyo, *Los bigotes de La Gioconda, op. cit.*, p. 77 : « para dar a entender mi fascinación por él ».
1455*Ibid.*, p. 29 : « juvenil ».
1456Gilles Aillaud, texte d'oct. 1967 in *Eduardo Arroyo, Miró refait*, *op. cit.*, n. p.
1457George Roque, « La Parodie au service de l'argumentation », in *Dire la parodie*, *op. cit.*, p. 306.

Plus généralement, derrière ces représentations de fils/parodiste, avorton malformé ou trublion agressif, apparaît une difficulté à gérer l'héritage artistique. Dans *L'angoisse de l'influence*, Harold Bloom accorde une place essentielle au processus d'influence dans la création littéraire. Il entend limiter son approche à ces « figures majeures qui s'acharnent à lutter contre leurs illustres prédécesseurs, fût-ce jusqu'à la mort »[1458]. Cette attitude belliqueuse est perçue sous un jour extrêmement positif par l'auteur : « Les hommes de moindre talent ne font qu'idéaliser, là où les imaginations capables s'approprient.[1459] » Mais, précise-t-il, « l'on obtient rien sans rien, et de telles appropriations entraînent avec elles les gigantesques angoisses de l'endettement »[1460]. Bloom n'aborde pas spécifiquement la question de l'influence sous l'angle de la parodie. Cela étant dit, la parodie semble être employée par certains artistes comme une stratégie pour conjurer l'angoisse en l'exhibant. Le parodiste met à nu son rapport complexe à ceux qui l'ont précédé. Ce faisant, il dévoile sa propre faiblesse, dans un combat avec le modèle qu'il sait perdu d'avance. Si la parodie permet à son auteur de s'émanciper, elle est aussi l'occasion de l'aveu d'une certaine impuissance et ainsi de saper, un peu plus encore, le mythe de l'artiste indépendant et héroïque.

En 2000, Maurizio Cattelan s'en prend au costume de feutre de Joseph Beuys (1970)[1461] et, avec lui, à toute une image de l'artiste comme chamane, prophète et producteur de lien social[1462]. Il bafoue la sacralisation du costume iconique comme œuvre à part entière, sorte de relique. Le feutre est, chez Beuys, un élément autobiographique et hautement symbolique, utilisé pour ses qualités réchauffantes et sécurisantes. En s'appropriant le costume de son prédécesseur, le parodiste en dit long sur ses ambitions, sur son désir de se substituer à l'autre, tout en se mesurant à lui. Mais l'entreprise se solde par un échec, les répliques de Cattelan étant des modèles réduits, de 123 cm de hauteur contre les 170 originaux. Le parodiste doit donc revoir ses

1458Harold Bloom, *L'angoisse de l'influence*, (1973), [préface trad. par Aurélie Thiria-Meulemans ; essai trad. par Maxime Shelledy et Souad Degachi], Paris, Ed. Aux forges de Vulcain, 2013, p. 55.

1459*Ibidem.*

1460*Ibidem.*

1461En 1970, Joseph Beuys réalise une série de costumes de feutres gris destinés à être suspendus dans l'enceinte d'un musée. Il en porte un pour sa performance de 1970 *Isolation Unit.*

1462L'artiste italien s'en prend à de nombreuses reprises à l'image de l'artiste. En 1998, dans le cadre d'un projet avec le MoMA de New York, il conçoit un masque en papier mâché d'après le visage de Picasso. Ce masque disproportionné – 32 x 21 x 24 cm – évoque ceux de Mickey ou de Donald portés par les animateurs dans les parcs d'attraction Disneyland. Un acteur vêtu d'une marinière arbore le masque pour accueillir les visiteurs du musée et se faire prendre en photo à leurs côtés : Cattelan dénonce ainsi avec humour la marchandisation de l'art, laquelle repose au moins pour partie sur le culte de la personne de l'artiste. Cette dénonciation est ambigüe, dans la mesure où elle n'empêche pas l'artiste de se prêter, non sans cynisme, aux spéculations financières sur sa propre personne.

prétentions à la baisse ; tout au plus peut-il envisager d'être un artiste en miniature. Dans *We are the Revolution* [cat. 44], un petit mannequin à l'effigie de Cattelan[1463] revêt l'habit en feutre gris. Tout comme chez Arroyo, la tête d'adulte sur un corps d'enfant est d'une taille disproportionnée – sans doute, outre la recherche d'un effet grotesque, pour signifier l'égocentrisme démesuré, selon un procédé caricatural. En plus de la violence et du ridicule d'une telle réduction, la figure est présentée dans une posture humiliante : suspendue par le col de la veste à un porte-manteaux, ses pieds ne touchent pas le sol. L'artiste s'amuse ainsi de la présentation des costumes de Beuys, disposés sur des cintres accrochés aux murs des musées où ils sont exposés. Avec un profond cynisme, ce corps inerte et pendant suggère aussi une forme de suicide raté et minable, aux antipodes de tout romantisme. Il agit, de plus, comme un clin d'œil à des œuvres antérieures de l'artiste, des mises en scènes animalières où un écureuil et un cheval naturalisés sont respectivement suicidé par balle et suspendu au plafond[1464].

Au-delà de cette dimension tragi-comique, Cattelan évoque une pratique de bizutage, où les « grands » sadisent les « petits » et les réduisent à l'immobilité en les accrochant aux porte-manteaux. Selon les dires de l'artiste, l'autoportrait permet « d'illustrer la difficulté d'entrer et de trouver [s]a place dans […] le monde de l'art » : « Le fait de me décrire comme étant à l'extérieur, ou encore d'exprimer le souhait que j'avais d'être à l'intérieur, d'être intégré, a généré des travaux intéressants.[1465] » Bien qu'affichant son espièglerie, la relève artistique peine à s'affirmer et à exister face aux grandes figures mythiques, dont l'ascendant s'impose par une humiliation. Par son titre, la parodie de Cattelan renvoie directement à un portrait photographique de Beuys

1463Chez Cattelan, ce type de mannequins à son effigie est souvent employé pour témoigner d'un rapport à l'histoire de l'art. Son *Mini-me* de 1999 est assis sur une bibliothèque remplis d'ouvrages sur Willem de Kooning, Franz Kline, Jeff Koons, Cindy Sherman ou Andy Warhol. L'artiste tente de prendre sa place aux côtés de ces « stars » de l'art américain mais fait, semble-t-il, difficilement le poids. En 2001, il met en scène une infraction au sein de l'institution muséale. Dans le sol d'une salle du musée Boijmans Van Beuningen, il fait creuser un trou d'où sortent les mains et la tête d'un mannequin à son image. Cattelan se présente ainsi sous les traits d'un cambrioleur, entrant illicitement dans le sacro-saint temple de l'art établi : « Ça rappelle les images qu'on voit dans les films de gangsters, quand les voleurs s'introduisent dans un endroit par effraction. » [Maurizio Cattelan, « Dépasser la peur », in *Le Saut dans le vide*, entretiens avec Catherine Grenier, Paris, Seuil, 2011, p. 64.] L'artiste est écrasé par le poids des maîtres et dans le même temps n'hésite pas à se faire vandale pour pénétrer de force dans l'histoire de l'art.
Outre ces mannequins, il est intéressant de relever que lors d'une exposition en 1993 à la galerie Daniel Newburg, l'artiste présentait un âne vivant et un lustre ; selon les dires de Cattelan, l'âne apparaît comme un double de lui-même : « L'âne […], c'était une affaire personnelle, il reflétait mes peurs par rapport au monde de l'art et il représentait mon statut de "dernier de la classe" à New York. » [Maurizio Cattelan, « De Forli à New York », in *Le Saut dans le vide*, *op. cit.*, p. 47.]

1464Les œuvres en question sont *Bidibidobidiboo* (1996) et *Novecento* (1997).

1465Maurizio Cattelan, « Dépasser la peur », in *Le Saut dans le vide, op. cit.*, p. 63-64.

accompagné de l'inscription « La Rivoluzione Siamo Noi » [La Révolution c'est nous] (1972). Figure messianique, l'artiste allemand y avance d'un pas décidé. Ce mouvement, porteur d'un espoir révolutionnaire, contraste avec la paralysie et l'impuissance proclamée du parodiste. Toute aspiration idéale et politique de l'art est tout bonnement anéantie. Cattelan se veut le représentant d'une génération dégénérée et décevante, dont les armes ne sont plus la création démiurgique et la conviction, mais la parodie, l'humour carnavalesque et la force de destitution. Là encore, la relation à l'œuvre source et à son auteur est plus qu'ambigüe : elle témoigne du poids des modèles, de leur autorité indiscutable[1466], et dans le même temps détrône par un rire aussi distrayant que déprimant. La supériorité sur l'œuvre source affichée par l'humour n'est pas sans frais : elle se paie par la confession d'une faiblesse.

Dans nombre de parodies, l'artiste se déguise pour jouer les personnages d'œuvres antérieures. Au travestissement de l'œuvre source répond ainsi le travestissement identitaire. Recourir à ces procédés de mascarade revient à affirmer le désir cannibale de dévorer les chefs-d'œuvre du passé, mais aussi à accepter de se laisser dévorer par eux. De ce point de vue, le parodiste est à la fois le conquérant d'altérités multiples et la victime d'une dépossession de son identité propre. Passif et actif, il accueille sur son corps les représentations préexistantes de l'histoire de l'art et leur impose du même coup sa présence – ou plutôt, son omniprésence. Oscillant entre ingestion et contamination, la pratique de l'autoportrait *en autre* opère comme une mise en abîme de l'acte parodique. Natacha Pugnet souligne le caractère essentiellement paradoxal de ces jeux de grimage, lesquels supposent « autant une neutralisation du particulier, voire une négation de l'identité qu'une posture narcissique »[1467]. Le narcissisme apparent agit conjointement à une réduction du corps au statut de support.

Ces pratiques – si répandues depuis les années 1980 qu'elles acquièrent « valeur de paradigme »[1468] – ont partie liée avec la *mimicry* définie par Roger Caillois. La *mimicry* répond au « goût de l'homme de se déguiser, de se travestir, de porter un

1466Dans l'un de ses entretiens avec Catherine Grenier, Cattelan s'exprime sur sa fascination pour la figure de Beuys : « Pour moi, l'aspect le plus fascinant n'était pas son travail mais son personnage, son chapeau en feutre, sa veste de pêcheur. » [Maurizio Cattelan, « Un voyage solitaire », in *Le Saut dans le vide*, *op. cit.*, p. 111.]

1467Natacha Pugnet, « Double je/double jeu – l'artiste et ses figures », in *Les doubles je[ux] de l'artiste, Identité, fiction et représentation de soi dans les pratiques contemporaines*, [sous la dir. de Natacha Pugnet], Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2012, p. 6.

1468Natacha Pugnet, « L'artiste en représentation, ou l'économie du double », in *ibid.*, p. 141.

masque, de *jouer un personnage* »[1469]. Le sujet qui la pratique « joue à croire, à se faire croire ou à faire croire aux autres qu'il est un autre que lui-même. Il oublie, déguise, dépouille passagèrement sa personnalité pour en feindre une autre.[1470] » Pour sa classification, Caillois emprunte le terme au vocabulaire animalier, la *mimicry* désignant l'attitude de l'animal inoffensif qui, pour se protéger, « prend l'apparence d'un animal redoutable »[1471]. Outre le plaisir du travestissement, le parodiste agirait-il par protection, dans un rapport avec sa source relevant autant du mimétisme que de la défense ? Bernard Andrès définit la parodie comme une « stratégie de distance ou de mimétisme vis-à-vis de l'Autre et de l'autorité »[1472]. En tant qu'arme, la parodie par *mimicry* permettrait sous cet angle de répondre à l'altérité par un mode combinant l'assimilation à la démarcation.

Le travail de Cindy Sherman offre sans doute l'exemple le plus célèbre de cette pratique. Qu'elle interprète les portraits de l'histoire de la peinture, les clichés pris sur les tournages de film ou les photographies de mode et de magazines, l'artiste se prête au jeu de l'incarnation et du déguisement. Le thème de l'autoportrait est généralement écarté de sa démarche, dans la mesure où l'objet principal de ses photographies n'est guère de représenter Cindy Sherman en personne et en artiste. Reprenant les déclarations de la photographe à ce sujet, Arthur Danto interprète sous un angle pragmatique le fait qu'elle se prenne elle-même pour modèle :

> « Si les *Stills* de Cindy la représentent elle-même, c'est parce qu'elle se trouvait à portée de main, parce qu'elle avait plus que quiconque la patience de suivre ses propres directives de mise en scène ou de sans cesse modifier l'expression de son visage. […] Si l'on constate que chaque *Still* est une image de Cindy Sherman, on ne peut pour autant en conclure que la jeune femme constitue le sujet de toutes ses œuvres.[1473] »

Au sujet de la *mimicry* développée lors du carnaval, Roger Caillois prête au déguisement une valeur de libération du sujet : « le masque dissimule le personnage social et libère la personnalité véritable.[1474] » Entre la dissolution du sujet et sa révélation par le jeu, les photographies de Sherman maintiennent une forme d'ambiguïté et de mystère. La constance du procédé conduit en effet à se demander qu'elle est sa portée et sa signification d'un point de vue identitaire, ce moi éclaté en représentations

1469Roger Caillois, *Les jeux et les hommes..., op. cit.*, p. 61.
1470*Ibidem.*
1471*Ibid.*, note sur la p. 62 et sur le terme *mimicry*, p. 341.
1472Bernard Andrès, « La parodie et les nouveaux mondes ("S'ingérer l'autre") », *op. cit.*, p. 246.
1473Arthur Danto, *Cindy Sherman, History Portraits, op. cit.*, p. 7.
1474Roger Caillois, *Les jeux et les hommes..., op. cit.*, p. 64.

ne pouvant être uniquement lu comme un incident de parcours, lié à une facilité technique. Comme nous l'avons vu, les *History Portraits* dévoilent, par les prothèses, le maquillage et les déguisements, l'artifice de la *mimesis* picturale. Ils en affirment la théâtralité, le caractère fabriqué. En interprétant elle-même le rôle des portraiturés, l'artiste affiche une subjectivité parasitée par les représentations. Ce faisant, elle semble mettre en parallèle la construction de l'image peinte et celle de l'identité, aspect relevé par Danielle Orhan : « [Sherman] montre que *mimesis* et *mimicry* sont liés, que peinture et identité répondent toutes deux à une construction.[1475] »

En ayant recours à la *mimicry*, le parodiste reflète sa condition, entre l'abandon de sa subjectivité pour adopter l'œuvre d'un autre et l'affirmation de sa singularité par le travail de transformation et d'appropriation. Pour parodier, il doit nécessairement se démunir de certains de ses traits et caractéristiques ; mais, simultanément, il métamorphose l'autre pour le faire sien. Yasumasa Morimura explore cette dimension dans ses nombreuses parodies où il choisit d'interpréter de fameux autoportraits de Rembrandt, Van Gogh [cat. 164], Frida Kahlo[1476] ou Duchamp [cat. 165]. En 1988, comme en jeux de miroirs, l'artiste japonais se photographie en Marcel Duchamp travesti en Rrose Sélavy, photographié par Man Ray. En d'autres termes, il se photographie en train de *jouer à* l'artiste *jouant à* se travestir sous l'œil du photographe. Par cette mise en abîme, il revendique une filiation avec Duchamp, maître du travestissement. Comme le laisse entendre le titre, *Doublenage (Marcel)* [cat. 165], la parodie sert l'exploration du double. À la suite du maître, Morimura maquille son visage *en femme*, apposant du rouge sur les lèvres, du fard sur les paupières. S'ajoute à ce traditionnel grimage du travesti une couche blanche qui recouvre entièrement la peau. Poursuivant son travail sur les questions ethniques et culturelles, Morimura, artiste japonais, se maquille en Duchamp, artiste français. Mais cette couleur semble aussi faire écho à la photographie en noir et blanc, où la peau se résume à un blanc légèrement ombré de gris. L'artiste cultive ainsi l'hybridité des médiums qui lui est chère, se servant paradoxalement d'une peinture sur peau pour évoquer la qualité photographique de son image source.

Pour créer Rrose Sélavy, Duchamp emprunte à Germaine Everling, compagne de Picabia, ses vêtements et son chapeau, mais aussi ses mains et ses avant-bras, ornés

1475Danielle Orhan, *L'art et le jeu..., op. cit.*, p. 835.

1476*Morimura self-portraits : an inner dialogue with Frida Kahlo*, [Tokyo, Hara Museum of Contemporary Art, 20 juill.-30 sept. 2001], Tokyo, fondation Arc-en-Ciel, 2001.

de bijoux[1477]. Grâce à cette supercherie, le travestissement gagne un degré supplémentaire de crédibilité. Morimura superpose, quant à lui, deux chapeaux et double les mains. À nouveau, la question de la couleur de la peau est soulignée : les prothèses de bras fabriquées pour l'occasion, d'un rose clair, sont saisies par les mains de l'artiste non maquillées et plus foncées. L'artiste japonais dévoile et met à nu le déguisement et les substituts féminins employés par Duchamp. Ce faisant, il diffère de son prédécesseur dans la manière dont il pose la question du genre : nul besoin pour lui de faire appel à une femme ; il manucure ses mains, les orne d'une bague et fait ainsi apparaître la féminité de son propre corps. Au féminin feint dans le jeu de l'*alter ego* se substitue le trouble du genre. Ce dédoublement illustre aussi l'idée de la « seconde main »[1478], propre aux procédés de citation dont Morimura fait son mode opératoire principal. Ici, les mains du parodiste prennent le dessus sur les mains « originales », signalant ainsi sa mainmise sur sa source. Tout en se fondant dans Duchamp avec une admiration non dissimulée, le photographe livre un véritable autoportrait, où ses préoccupations et procédés de prédilection sont manifestés comme les piliers de sa posture d'artiste.

L'attitude consistant à poser en un autre artiste est fréquente chez les photographes[1479] : la *représentation en* s'y allie à une action performative. Comme Morimura, de nombreux parodistes choisissent volontiers de s'attaquer à leurs prédécesseurs qui sont eux-mêmes adeptes de mises en scènes de leurs figures[1480]. L'artiste français Olivier Blanckart se photographie jouant tour à tour les rôles de Courbet [cat. 32], de Klein ou de Beuys. Développant un art virtuose de la *mimicry*, à partir des représentations picturales et photographiques qu'il prend pour sources, l'artiste semble perdre ses traits pour adopter l'expression de ces grands acteurs de l'art. L'expression de l'autre agit ainsi comme un masque posé sur le visage de Blanckart. Un effet comique se dégage de ces auto-figurations : par la répétition de la mimique et son transfert sur un autre visage, la construction de la figure d'artiste se révèle dans toute son artificialité, si ce n'est sa vanité. Choisissant de faire de son visage le support de

1477Voir notamment Arturo Schwarz, *The Complete..., op. cit.*, vol. 2, p. 693.

1478Nous empruntons ici l'expression à Antoine Compagnon, *La seconde main ..., op. cit.*.

1479Elle n'est cependant pas exclusivement photographique, comme en témoigne notamment *L'Autoportrait en Vélasquez* (1984) de Botero.

1480En 1978, Luigi Ontani se réfère à de Chirico, lequel s'exerce dans les années 1940 et 1950 à s'auto-portraiturer en multipliant les références aux grands maîtres de l'histoire de l'art. L'identification se double d'une question générationnelle : tandis que dans son *Autoportrait nu* (1942), de Chirico dépeint, non sans autodérision, son corps vieillissant vêtu d'un simple linge blanc christique, Ontani revigore la figure messianique de l'artiste. Le procédé est ainsi inverse de celui observé chez Arroyo ou Cattelan.

cette mise à nu, Blanckart mine sa propre image. Natacha Pugnet relève ce processus et sa conséquence sur le parodiste : « Lorsqu'il s'agit d'artistes incarnant un autre artiste, l'image du dernier s'en trouve en quelque sorte bêtifiée, ce qui ne vas pas sans retentir sur l'image de l'emprunteur.[1481] » Dans cette entreprise parfois irrévérencieuse, la figure du maître est la fois attaquée et admirée, celle du successeur sapée et affirmée. L'artiste agit avec sa personne comme il agit avec sa source, par travestissement et dénudation.

Telle que nous l'avons étudiée, la parodie se construit dans la majorité des cas en réponse à la notoriété du parodié. Que ce soit pour la confirmer par un hommage paradoxal et/ou pour l'ébranler par la destitution, la parodie réagit le plus souvent à l'admiration pour la source et son auteur. Elle peut ainsi être appréhendée comme un exercice pratiqué par le jeune artiste désireux de faire ses preuves, de se démarquer pour exister. Mode dérivé de la copie, elle a valeur d'apprentissage et de passage, bien que se joigne à la leçon une forme d'insolence. À tout prendre, se confronter aux chefs-d'œuvre du passé par la parodie est aussi un moyen, conscient ou non, de s'inscrire dans l'histoire – un aspect relevé par Bruce Alistair Barber pour qui la citation est une forme de « protectionnisme », « une possession *de* l'histoire afin de s'assurer une place *dans* l'histoire »[1482]. Il est dès lors intéressant de se pencher sur l'emploi de la parodie chez des artistes d'ores et déjà établis comme figures d'autorité, par la reconnaissance dont ils font l'objet. En leurs mains, la parodie peut devenir un moyen de porter un regard rétrospectif sur leurs propres carrières. Elle signale la prise de conscience d'une consécration qui invite, à sa suite, aux reprises et aux commentaires.

La série de gravures effectuée par Marcel Duchamp l'année de sa mort, *Les Morceaux choisis* [cat. 69-73], offre un exemple particulièrement riche de parodie rétrospective. Duchamp est, on le sait, un maître de la reprise de son propre travail et de son historicisation. Il met lui-même des exemplaires réduits de ses œuvres en valises et se prête au jeu des rééditions de ses travaux[1483]. Comme nous l'avons vu, il cite Léonard de Vinci tout en se citant lui-même dans *L'Envers de la peinture* (1955) [fig. 24] ou

1481 Natacha Pugnet, « Double je/double jeu – l'artiste et ses figures », in *Les doubles je[ux] de l'artiste...*, *op. cit.*, p. 9.

1482 Bruce Alistair Barber, « Appropriation/Expropriation : convention or intervention ? », *Parachute,* n° 33, déc.-févr. 1983-1984, p. 32 : « protectionism », « a possession *of* history in order to ensure one's place *in* history ».

1483 Voir notamment Arturo Schwarz, *The Complete..., op. cit.*, vol. 1, p. 47-49 ; Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp : l'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, [trad. par Denis-Armand Canal], Paris, Hazan, 1999.

dans *L.H.O.O.Q. Rasée* (1965) [cat. 68], conscient de la valeur canonique de son geste parodique de 1919. Ajoutons à ces auto-citations la contribution de ses amis, notamment Man Ray. En 1967, ce dernier colle sur une reproduction de l'*Autoportrait* de Léonard de Vinci (1512-1515) un cigare, transformant ainsi l'image du peintre renaissant en celle de l'ex-dadaïste par une modification minimale. Le titre *The Father of Mona Lisa* [cat. 196] joue avec ambiguïté sur l'identité du véritable père de Mona Lisa, paternité partagée désormais entre Léonard de Vinci et Duchamp. La série des *Morceaux choisis* [cat. 69-73] est, rappelons-le, conçue par l'artiste pour illustrer un ouvrage anthologique édité par la galerie Schwarz de Milan, *The Large Glass : and Related Works*[1484]. L'usage de parodies de Cranach, Courbet, Ingres et Rodin pour une anthologie personnelle est, en soi, extrêmement éclairant. Les « morceaux choisis » dans l'histoire de l'art semble correspondre aux « morceaux » de l'œuvre de Duchamp, recueillis dans un ouvrage anthologique. Les scènes sur le duo amoureux empruntées aux tableaux et sculptures de ses prédécesseurs prolongent les thèmes de la rencontre et de la relation masculin/féminin abordés dans *Le Grand Verre*[1485]. De surcroît, les auto-citations y sont monnaie courante.

*Morceaux choisis d'après Cranach et "Relâche"* [cat. 73] combine la référence au panneau peint de 1510-1520 et au tableau vivant joué par Marcel Duchamp et Brogna Perlmutter pour *Relâche*, en 1924 [fig]. La source est à la fois historique et autobiographique : l'artiste parodie l'un des maîtres anciens de la peinture et porte dans le même temps un regard sur ses propres créations parodiques de jeunesse. *Morceaux choisis d'après Ingres I* [cat. 69] ouvre à nouveau la voie à une lecture autobiographique. Cet assemblage de l'une des baigneuses du *Bain Turc* et de l'Auguste de *Virgile lisant l'Énéide devant Auguste et Livie* est signé avec humour « Marcellus D. ». Arturo Schwarz interprète cette latinisation du nom comme la marque d'une identification de Duchamp au personnage masculin[1486]. Selon l'auteur, la baigneuse au luth pourrait être une personnification de Suzanne, sœur de l'artiste, connue pour son goût pour la musique. Derrière le procédé parodique se glisserait avec malice la suggestion d'un inceste. Conscient de la notoriété de sa figure, l'artiste

1484*The large glass : and related works*, Milan, Schwarz Gallery, 1968.

1485Arturo Schwarz, *The Complete..., op. cit.*, vol. 2, p. 873 : « For the second volume, Duchamp settled on the theme of The Lovers. In these nine etchings we find a continuation of the Bride and the Bachelor's odyssey which was interrupted in *The Large Glass* (1915-1923) at a crucial moment, just before – they were to meet. »

1486*Ibid.*, p. 878 ; Marcel Duchamp s'amuse également avec le sous-titre du tableau d'Ingres, *Tu Marcellus iris* – paroles de l'*Énéide* lues par Virgile.

s'amuserait ainsi à livrer en pâture aux historiens, critiques et galeristes une page moralement dérangeante de ses fantasmes personnels. Quant à elle, la gravure *Morceaux choisis d'après Courbet* [cat. 72] renvoie à un élément non autobiographique, mais artistique. Le choix de *La Femme au bas blanc* (1861) invite à tisser des liens entre les représentations du sexe féminin chez Courbet et chez Duchamp. Des œuvres comme *Feuille de vigne femelle* (1950-1951) ou *Étant donnés* (1946-1966) semblent ainsi éclairées à la lumière de la référence au peintre réaliste[1487]. Pour *Le Bec Auer*, la figure de l'homme est probablement empruntée à une publicité[1488], tandis que la femme qui tient la lampe est dessinée d'après le mannequin d'*Étant donnés*[1489]. Ne citant plus les maîtres du passé, Duchamp agit avec son œuvre comme avec celles des autres. Pratiquée par un artiste devenu lui-même historique, la parodie devient le moyen ludique et réflexif d'une exégèse et d'une historicisation de ses travaux antérieurs.

À partir des années 1980, les artistes ayant connu leurs heures de gloire dans les années 1960, par leur participation au Pop art ou au Nouveau réalisme, vont à leur tour se livrer à ces jeux. Après avoir été les figures d'une jeunesse avant-gardiste, ils savent qu'ils sont à présent, aux yeux de leurs amateurs et des nouvelles générations d'artistes, des références à connaître, à citer, à parodier. Comme nous avons eu précédemment l'occasion de le constater, Roy Lichtenstein est maître en la matière, mettant « lui-même son travail "à toutes les sauces" »[1490]. Il n'hésite pas à revisiter ses inventions et solutions plastiques des années 1960, et ce jusqu'à ses dernières œuvres des années 1990[1491]. En 1981-1982, il réalise plusieurs *Women* [cat. 150] peintes d'après la série de Kooning. À la parodie se joint l'auto-référence : les coups de pinceaux ne se contentent plus d'être des pastiches de l'Action painting, ils sont avant tout des renvois aux célèbres *Brushstrokes* présentés pour la première fois à la galerie new-yorkaise Leo Castelli en 1965. Annabelle Ténèze parle ainsi des *Women* [cat. 150] parodiques : « Désormais, lorsque Lichtenstein copie des *Women* de Kooning […], il le fait avec son propre "coup de pinceau" (*brushstroke*) ; bouclant la boucle par ce rappel ironique :

1487Duchamp semble ainsi non seulement renvoyer au tableau de 1861, mais aussi à *L'Origine du monde*, toile citée par Arturo Schwarz comme source d'*Étant donnés* [Arturo Schwarz, *op. cit.*, vol. 1, p. 236].

1488Selon les indications données par Arturo Schwarz, *The Complete..., op. cit.*, vol 1, p. 246 : « The man lying on his back is modeled after an advertisement. »

1489Arturo Schwarz relève de plus l'existence comme source possible d'un dessin au fusain de 1903-1904, *Hanging Gas Lamp (Bec Auer)* [reproduit in Arturo Schwarz, *op. cit*., vol. 2, p. 459].

1490Camille Morineau, *Roy Lichtenstein, op. cit.*, 2013, p. 25.

1491Au sujet de son travail sur les points Ben-Day et sur ses figures féminines dans les années 1990, voir Émilie Bouvard, « Le dernier style de Roy Lichtenstein », in *Roy Lichtenstein*, *op. cit.*, 2013, p. 112-119.

c'est à ce coup de pinceau que la personnalité de l'artiste est reconnaissable.[1492] » Ce qui, hier, apparaissait comme un pastiche désacralisant de la peinture expressionniste américaine et affichait une dé-singularisation du geste artistique est aujourd'hui érigé en marque de fabrique, en signature de l'un des éminents acteurs du Pop art. Si les *Brushstrokes* signalaient à Pollock ou à de Kooning la réduction de leur gestualité expressive à un style, les *Women* de 1981-1982 semblent indiquer un sort identique aux *Brushstrokes.* C'est avec lucidité que Lichtenstein entérine l'entrée de ses productions les plus fameuses dans l'histoire, et donc dans le champ du *parodiable* et du *pastichable*. De Kooning est le prétexte, le support et, en quelque sorte, le témoin de ce retour sur soi.

En 1985-1986, Andy Warhol va émettre, lui aussi, un regard rétrospectif sur son travail au sein d'œuvres parodiques. Ajoutons à *Raphael I, $6,99* [cat. 252] – parodie de *La Madone Sixtine* précédemment analysée au sujet de la reproductibilité de l'œuvre[1493] – *The Last Supper* et sa centaine de versions réalisées d'après *La Cène* de Léonard de Vinci. Cette série de grande ampleur est une commande du galeriste Alexandre Iolas en vue d'une exposition, inaugurée en janvier 1987 au Palazzo delle Stelline de Milan, en face du couvent Santa Maria delle Grazie dont le réfectoire est décoré de la célèbre fresque de 1494-1498. Comme le souligne Kynaston McShine, *La Cène* constitue le « dernier grand thème de série »[1494] de l'œuvre de Warhol. Tout comme pour le tableau de Raphaël, l'artiste ne travaille pas à partir d'une reproduction de l'œuvre originale, mais d'une copie dérivée et simplifiée[1495], soulignant ainsi la « désacralisation de l'image »[1496]. Dans certaines versions[1497], il parasite de surcroît l'image sainte de représentations sérigraphiées de motos, de logos et de slogans publicitaires ou d'étiquettes de supermarchés aux bas prix [cat. 253]. La question de la reproductibilité de l'œuvre d'art y est réactivée et agit comme un rappel des *Mona Lisa* sérigraphiées des années 1960 [cat. 250, 251]. On retrouve, en effet, les jeux sur le kitsch, la

1492Annabelle Ténèze, « Peindre l'histoire de l'art par Roy Lichtenstein », in *Roy Lichtenstein*, *op. cit.*, 2013, p. 105.

1493Cf. *spura,* chap. 3, 3.1.

1494Kynaston McShine, « Introduction », in *Andy Warhol, Rétrospective*, *op. cit.*, p. 22.

1495Les sources employées semblent être des produits dérivés d'après la fresque de Léonard de Vinci : Jane Daggett Dillenberger mentionne une petite sculpture kitsch, une carte postale et un dessin en noir et blanc simplifié trouvé dans une encyclopédie de 1885 [cf. Jane Daggett Dillenberger, *The religious art of Andy Warhol, op. cit.*, p. 79-81].

1496*Ibidem.*

1497Il s'agit ici du premier cycle au sein de la série, réalisé à partir de l'illustration du XIXe siècle. Viendra ensuite le cycle des versions entièrement sérigraphiées, où Warhol démultiplie la Cène dans plusieurs couleurs, ou crée à sa surface des jeux de camouflages.

fragmentation de l'œuvre, la répétition d'un détail tronqué au sein d'une même surface, les trop-pleins d'encre noir ou à l'inverse les effacements de la ligne. À l'heure de sa consécration et sous l'impulsion de son galeriste, l'artiste livre une synthèse de ses plus célèbres réussites : il fournit un commentaire sur ses Mona Lisa, ses boîtes de soupes Campbell ou ses billets de 1 dollar. La relation au sacré s'y fait ambiguë, relevant de la fascination comme du pied de nez. Oscillant entre la dégradation et l'exaltation, ces « appropriations suprêmes »[1498], réalisées dans des formats monumentaux, lui permettent de digérer sa propre carrière artistique. Difficile de ne pas voir dans ce dernier repas une métaphore du processus de clôture de l'œuvre, par un ultime geste parodique longuement élaboré.

En 1985, Daniel Spoerri réalise lui aussi une parodie de *La Cène* pour sa série *Le Trésor des pauvres* [cat. 242], dont nous avons précédemment relevé la dimension kitsch[1499]. Non sans ironie, l'artiste justifie le choix d'une tapisserie d'après Léonard de Vinci par le machisme du sujet :

> « Tous les motifs [de la série] représentent des scènes machistes (cerf, lion, Sainte-Cène, enlèvement au Sérail, matador et taureau, traîneau poursuivi par les loups dans un désert de glace). Ainsi, les plus pauvres aujourd'hui, ceux qui par exemple sont réduits à l'esclavage dans les usines, peuvent en se parant de ces merveilles, s'identifier à leurs rêves refoulés.[1500] »

L'ajout d'éléments de dinette – théières, tasses, coupelles et cuillers – à la surface de la tapisserie ne manque pas de faire un clin d'œil aux fameux tableaux-pièges inventés par l'artiste une vingtaine d'années auparavant. Renvoyant aux préoccupations principales de Spoerri – tableaux-pièges, restauration ou Eat art – le thème de la Cène semble ainsi élu à dessein. Le 29 novembre 1970 – et donc quinze ans avant le *Trésor des pauvres* –, pour le dixième anniversaire du Nouveau réalisme célébré à Milan, l'artiste réalise *L'Ultima Cena. Banchetto Funebre del Nouveau réalisme* [La Cène finale, Banquet funèbre du Nouveau réalisme], où des mets sont conçus pour correspondre à chacun des membres du mouvement fondé en 1960. *Ultima Cena II (Los Machos)* [cat. 242] cite cet événement, lui-même rétrospectif. Ce sont ainsi les Nouveaux réalistes qui passent à table – y compris Spoerri.

Lors de l'exposition de 2009, *Ingres et les modernes*, étaient présentées, pour

1498Robert Rosenblum, « Warhol comme Histoire de l'art », in *Andy Warhol, Rétrospective*, *op. cit.*, p. 34.

1499Cf. *supra* chap. 5, 5.1.

1500Daniel Spoerri, in *Daniel Spoerri*, [exposition, Centre Pompidou, Paris, 6 mars-6 mai 1990], Paris, Centre Pompidou, 1990, p. 119.

la première fois, des œuvres d'après Ingres peintes et dessinées par Martial Raysse au cours des années 2000. Ces créations récentes s'y trouvaient accrochées aux côtés des fameux *Made in Japan* des années 1960. Selon Dimitri Salmon, commissaire de l'exposition, ces œuvres inédites « attestent que l'artiste s'autorise aujourd'hui parfois à flirter avec ses vieilles amours picturales »[1501]. En 2001, Martial Raysse griffonne le visage de *La Grande Odalisque* sur des feuilles à carreaux de cahier d'élève : il répète, recommence, efface, troue la feuille à force de reprises et écrit, en guise d'aveu, « Ingres rend fou ». Celui qui sérigraphiait autrefois le visage avant de le bombarder de couleurs s'essaie désormais avec acharnement à l'exercice de la copie. Les variations ingresques des années 2000 permettent à l'historien et au critique de tisser des liens entre les périodes de l'œuvre de Martial Raysse, le plus souvent envisagées jusqu'alors sous l'angle des ruptures, si ce n'est des renoncements. À la toute fin des années 1960, l'artiste s'est en effet radicalement isolé du milieu des galeries, qui ont contribué à faire de lui une figure centrale de la jeune avant-garde internationale, pour prendre progressivement la voie d'une peinture au métier traditionnel et aux sujets tirés des grands récits mythologiques, bibliques, historiques et personnels. Le rapport aux maîtres de la peinture entrepris avec les *Made in Japan* sert de pont entre les divers visages pris au fil du temps par la création de l'artiste français. Ce dialogue avec le maître de Montauban, mené tantôt avec iconoclasme, tantôt avec sérieux et application, et toujours avec une forme d'admiration mêlée à l'humour, frappe par sa résurgence, presque quarante après ses premières parodies aux couleurs fluorescentes.

Raysse est sans conteste conscient du geste qui consiste à faire d'Ingres le témoin et le motif d'un dialogue avec ses propres créations passées. À travers Ingres, l'artiste « s'autorise […] à converser avec le jeune premier qu'il était autrefois »[1502], écrit Dimitri Salmon dans le catalogue de la rétrospective organisée en 2014 au Centre Georges Pompidou. Aussi intitule-t-il *Re mon cher maître* [cat. 208] une parodie de 2007 de *La Grande Odalisque*, signalant par le « re » la répétition du procédé et le retour sur Ingres, autant que sur lui-même. Le traitement plastique est radicalement différent de celui des *Made in Japan*, l'artiste signant ici une acrylique et tempera sur toile. Sous le titre révérencieux, Raysse ne masque pas l'humour de son approche :

1501 Dimitri Salmon, « Artistes exposés, La postérité d'Ingres », in *Ingres et les modernes*, *op. cit.*, p. 320.

1502 Dimitri Salmon, « Retour vers le futur : les années 2000 de "Monsieur Raysse" », in *Martial Raysse*, [exposition, centre Georges Pompidou, Paris, 14 mai-22 sept. 2014, sous la dir. de Catherine Grenier], Paris, Centre Pompidou, p. 44.

accentuant délibérément la déformation ingresque, il allonge et étire le corps nu outre mesure. Les teintes vives jaune et bleue turquoise évoquent une forme de maquillage bariolé, nous ramenant ainsi aux parodies des années 1960. Plus récemment encore, en 2013, l'artiste réalise pour le MK2 Bibliothèque, à Paris, un diptyque en néons multicolores, intitulé *ReLeBainTurc* [cat. 209]. Deux versions du *tondo* d'Ingres[1503] revu à la manière de Raysse s'y font face, en miroir. Cet effet spéculaire semble mettre en abîme le jeu auquel l'artiste se prête. Regardant et parodiant Ingres une fois encore, ne serait-ce pas lui-même que Raysse observe et réfléchit ?

Pratique réflexive, la parodie apparaît comme l'un des moyens favorisés par les artistes pour se questionner sur les conditions de la création artistique et sur la nature de leur pratique. De l'observation critique de l'institution art jusqu'à l'introspection la plus intime en passant par à l'analyse d'une source élue, la parodie est le terrain d'une exploration de l'art par les artistes eux-mêmes. Aux moyens de leurs propres armes et au sein d'une œuvre nouvelle, les parodistes s'attèlent avec humour au travail de déconstruction et de reconstruction de l'art.

1503 Comme le souligne Dimitri Salmon, seulement quatre des femmes dessinées par Raysse sont directement empruntées au *Bain Turc.* Mais leur présence, ainsi que la composition générale suffisent à rattacher directement l'œuvre au tableau d'Ingres [Dimitri Salmon, *Martial Raysse*, *op. cit.*, 2014, p. 48].

# Conclusion

S'emparant d'une œuvre préexistante et la faisant sienne, le parodiste transfigure et altère, assimile et met à distance, maquille et dégrade, renouvelle tout en portant un coup au chef-d'œuvre. Son rabaissement s'effectuant sur le mode de l'humour, la parodie affiche un manque de sérieux lui autorisant destitutions et hommages. Plaisanterie et pied de nez, elle est aussi le lieu de manifestes et de défis, de l'expression d'un rapport au passé et à l'héritage artistique. Sans doute cette ambivalence constitutive explique-t-elle l'attrait des artistes pour cette pratique, lequel n'est plus à démontrer au terme de ce travail. Considérée comme une sous-création, signe d'un déclin de l'art, voire d'une dégénérescence, vouée à être toujours en-deçà de ses illustres sources, la suspicion dont la parodie est entourée a, sans conteste, joué sur son appréciation. Mais, au vu des réalisations ici regroupées, cette méfiance ne semble pas, en revanche, avoir constitué un quelconque frein à la création parodique. C'est même parfois pour sa qualité de *mauvais genre*, apanage des faibles, des voyous ou des anti-génies, que les artistes emploient et mobilisent la parodie. Reste que l'analyse des œuvres parodiques a sans nul doute été entravée par cette dévaluation.

La multiplication des ouvrages et des expositions qui abordent le sujet, en particulier depuis les années 1970, témoigne d'un intérêt grandissant des critiques, historiens, conservateurs et commissaires pour les pratiques dites *hyperartistiques*[1504], sans combler pour autant un flou terminologique et un manque taxinomique. C'est en puisant essentiellement notre appareil théorique dans le champ littéraire que nous avons ici cherché à aboutir à une définition opérante et dénuée de jugement de valeur, adaptée aux objets artistiques qu'elle entend qualifier. Être à même de saisir ce que peut recouvrir la parodie dans les arts plastiques était l'une des motivations à l'origine de notre recherche. Partant, nous avons consacré les deux premiers chapitres au cadre définitionnel de notre sujet. La mauvaise réputation de la parodie a été notre point de départ. Renvoyant à un usage courant et répandu du terme, elle imprègne la perception des artistes et celle de leurs publics. Une étude de la parodie ne pouvait, à nos yeux, se faire en dépit de ces acceptions péjoratives, lesquelles devaient être détaillées et examinées. Avancer que la parodie donne lieu à des créations parfaitement novatrices, sérieuses, originales et légitimes ne revient pas seulement à la défendre contre ses potentiels détracteurs ; de telles assertions risquent dans certains cas de la dénaturer, de nier les termes de son jeu, de faire l'impasse sur sa part facile, enfantine, irrespectueuse, agressive et désacralisante.

1504Gérard Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, 1982.

Nous avons vu que la notion de *parodie* est porteuse d'une histoire, de son apparition chez Aristote à ses reconsidérations les plus récentes, au long du XX^e^ siècle et au début du XXI^e^ siècle. De fait, cette histoire est liée à celle de la littérature, la parodie ayant été tout d'abord envisagée comme un genre ou comme une figure littéraires. C'est dans et pour ce domaine que théoriciens et auteurs ont très largement utilisé et défini le terme. Nous avons ici souhaité refaire état de l'évolution de la notion – travail qui nous a semblé nécessaire dans la mesure où il permet de rendre compte de la difficulté à avancer une définition transhistorique. Outre une forme de confusion, liée pour partie à sa dévalorisation, la parodie semble par elle-même insaisissable, se prêtant mal à l'exercice d'une définition arrêtée. Qualifiant la notion de « protéiforme », c'est le constat que dresse Daniel Sangsue :

> « Les définitions qu'on en a données et les intentions qu'on lui a prêtées sont changeantes, et elle est changeante, et elle est en elle-même un art du changement, jouant à métamorphoser les œuvres, à transformer les paysages littéraires ou plus largement culturels. [...] Comment une pratique dont l'essence est la transformation pourrait-elle jamais se fixer ?[1505]»

C'est en tant que pendant grotesque et humoristique au sérieux et à la noblesse des œuvres reconnues que la parodie a été tantôt condamnée, tantôt favorisée. Réagissant à la grandeur d'une œuvre préexistante, elle favorise l'expression d'une contre-culture.

Comme nous l'avons constaté à la suite des théoriciens de la littérature, l'appréhension de la parodie dans un sens élargi, en tant qu'imitation caricaturale et grossière, ne saurait être jugée satisfaisante. Elle a bien souvent eu pour effet de lui refuser tout fonctionnement spécifique, pour la confondre avec la satire, la caricature ou le pastiche. Notre intention était ici de tracer des contours suffisamment précis pour dégager et faire apparaître le visage d'une pratique parodique, cohérente bien que disparate. Regroupant, au titre de leur caractère parodique commun, des œuvres aux formes, aux intentions, aux conditions contextuelles et à la reconnaissance fort différentes, notre corpus a cherché à montrer l'étendue des possibles offerts et ouverts par la parodie. Ce travail n'aurait pu se faire sans les distinctions apportées par l'ouvrage de Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, aujourd'hui considéré comme une référence majeure en la matière. Face à une confusion jugée « fort onéreuse »[1506], l'auteur s'est attelé à pourvoir la littérature *hypertextuelle* d'une

1505Daniel Sangsue, « La parodie, une notion protéiforme », in *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes,* Montréal, Ed. Nota Bene, 2004, p. 81.
1506Gérard Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 39.

classification éclairante. À partir de cette dernière, nous avons considéré la parodie comme le résultat d'une *transformation directe*, c'est-à-dire comme une citation non-littérale, à partir d'une ou de plusieurs œuvres sources identifiables. Aussi irrévérencieuse soit-elle, toute parodie repose sur une élection et fait montre d'une attention pour des œuvres singulières, extraites du grand répertoire de l'histoire de l'art. Au fil de l'observation des œuvres parodiques, ce souci taxinomique s'est révélé être plus qu'un simple exercice théorique. Il permet de renseigner la démarche des artistes et la réception des œuvres : le parodiste choisit une œuvre à métamorphoser, le spectateur mobilise sa mémoire pour reconnaître la source en question, ici défamiliarisée. Si l'artiste peut se montrer insolent, à tout le moins fait-il l'aveu de sa relation avec une source et son auteur, sur lesquels il ne peut visiblement faire l'impasse.

Si c'est dans le champ spécifique des arts plastiques depuis les années 1960 que nous avons ici étudié la parodie, nous avons toutefois souhaité signaler et aborder la place qui lui est donnée depuis le milieu du XIX^e^ siècle. Car, comment parler des parodies réalisées à partir des années 1960, sans comprendre ce qu'elles doivent à leurs antécédents parodiques ? Présente sous une forme considérée comme mineure, dans les Salons comiques puis avec les Arts incohérents, la parodie l'est aussi dans la peinture d'Édouard Manet, puis dans les réalisations iconoclastes des avant-gardes historiques et, de manière récurrente, dans les œuvres de Pablo Picasso, de Francis Picabia et de Salvador Dalí. Elle donne lieu à des œuvres aujourd'hui célèbres et parodiées à leur tour. Dans les années 1960, la parodie a, pour ainsi dire, fait école. Plus ou moins conscients de cultiver une tradition, les artistes opèrent alors dans un terrain très largement préparé par leurs prédécesseurs. Parodier devient l'occasion d'affirmer une filiation complexe avec les parodistes de la génération précédente, doublant ainsi le jeu référentiel. En témoignent notamment les multiples références faites à la figure de Marcel Duchamp, recensées tout au long de notre étude. La gestion complexe de cet héritage avant-gardiste, exprimée par les notions de *néo-avant-garde* et de *postmodernisme*, a retenu notre attention.

L'essor parodique observé à partir des années 1960, dans une ampleur jusqu'alors inédite, s'explique, nous l'avons vu, par l'évolution des conditions de reproductibilité et de diffusion de l'œuvre d'art, impulsée par l'avènement de la société de consommation. À ce phénomène se joint un goût pour le jeu, le comique, l'obscène, le vulgaire, le kitsch, la subversion, le vandalisme, la mise en cause du musée et des

institutions, la réflexivité, l'auto-dérision et l'autoportrait, thématiques omniprésentes dans l'art contemporain et auxquelles la parodie prête ses procédés et son esprit. Des années 1960 à nos jours, cette dernière semble plus que jamais correspondre aux préoccupations et aux ambitions des artistes, acteurs du Pop art, du Nouveau réalisme, du Mec'Art, de la Figuration narrative, de l'Arte povera, de la critique institutionnelle ou de la photographie plasticienne... Si nous avons évalué et noté les limites de la notion de *postmodernisme*, peut-être celle-ci vient-elle avant tout, pour ce qui est de la parodie, informer un rapport paradoxal à l'histoire qui, si elle ne peut être oubliée, se doit d'être reformulée.

Quiconque se penche sur la parodie dans l'art des années 1960 à nos jours voit s'ouvrir un vaste champ d'expressions, réadaptées et renouvelées chez chaque artiste et dans chaque œuvre. Si transformer une œuvre avec humour, à l'appui de procédés parfois répétitifs, ne va pas sans une certaine redondance, la parodie s'avère être bien souvent le prétexte ou le motif d'enjeux essentiels. Pour en saisir la richesse et les nuances, nous avons eu recours aux axes proposés par Daniel Sangsue[1507], lequel bâtit sa définition autour du ludique, du comique et du satirique. Comme nous l'avons précisé, il ne s'agissait nullement de classer les œuvres en trois groupes exclusifs, mais d'apprécier les diverses *couleurs*[1508] revêtues par les œuvres parodiques. Les artistes n'hésitent pas à mêler dans leurs réalisations l'amusement inoffensif aux grossièretés carnavalesques, l'enfantillage au rire grinçant, la plaisanterie potache à la critique acerbe. Toutefois, articuler notre étude autour du ludique, du comique et du satirique nous a permis de faire ressortir des modes opératoires communs aux œuvres, tout en prenant la mesure de l'éventail des régimes parodiques.

Sous l'angle du jeu, nous avons relevé la place essentielle du spectateur ; en atteste la richesse des procédés mis en place pour tenir en alerte le public, notamment par des titres éloquents. Pour être entendue, la parodie nécessite la complicité de son récepteur. Appartenant à une même communauté de références par plus d'un trait élitiste, parodiste et spectateurs partagent un vécu, une connaissance de l'œuvre source. Mais jeu cultivé, la parodie est aussi gaminerie. Les allusions au monde de l'enfance, notamment par le biais du jouet, viennent affirmer l'aspiration à la distraction. Aux antipodes de toute monumentalité et de toute sacralité muséales, les parodistes

1507Daniel Sangsue, *La Parodie, op. cit.* 1994 et *La Relation parodique, op. cit.*, 2007.

1508Le terme « couleur » est employé par Tynianov puis, à sa suite, par Sangsue [Iouri Tynianov, *op. cit.*, p. 76 et Daniel Sangsue, *op. cit.*, 2007, p. 105].

entendent imposer le divertissement comme création, ou la re-création comme récréation. C'est aussi par sa gratuité que s'exprime le jeu parodique, ne laissant au final que peu de traces sur sa cible, contrairement au vandalisme.

Les œuvres parodiques déploient également les ressorts du comique, dont l'objet réside le plus souvent dans une dégradation. La parodie puise son essence dans l'écart entre une œuvre première reconnaissable et une œuvre seconde. Les divers exemples analysés ont illustré la présence de l'anachronisme, de l'incongru, du trivial, mais aussi du kitsch, du mauvais goût et du grotesque, mobilisés pour lutter contre l'harmonie de l'œuvre source. Le flux d'images engendré par la société de consommation favorise de toute évidence les mésalliances parodiques et la pratique du travestissement burlesque, chez les artistes pop américains, chez Mel Ramos ou encore chez Alain Jacquet. La parodie signale aussi combien toute œuvre, fût-elle en son temps subversive en regard des normes de beauté et des valeurs en rigueur, en vient à définir une nouvelle norme à bousculer, à déranger. L'urinoir *Fountain* de Duchamp est désormais exposé au musée sur piédestal, destin que moque, par l'anoblissement, la version sculptée et dorée de Sherrie Levine [cat. 145] et, par le rabaissement, l'usage scatologique narré par la peinture de Peter Saul [cat. 222]. Dans un esprit carnavalesque, les parodistes invitent à l'occasion les thèmes de la nourriture, du sexe et des excréments à siéger au sein des œuvres célébrées par le plus grand nombre. Non sans allégresse et jusqu'à l'écœurement, ils exhibent le bas corporel, sorte de refoulé de l'art. À l'ingestion des grands modèles répond cette consommation débridée et cette digestion d'une matière première constituée par les œuvres d'un passé plus ou moins éloigné. Tout comme Mikaïl Bakhtine l'a analysé au sujet de la culture médiévale du carnaval, le rabaissement parodique n'est pas seulement « une valeur destructive, négative, mais encore positive, régénératrice »[1509]. Le parodiste annihile et assimile, englouti et ressuscite. De même, les lacérations et recouvrements aux accents vandales profanent symboliquement la surface de l'œuvre parodiée, tout en faisant naître de nouvelles formes originales.

Ainsi donc la parodie frappe par son ambivalence permanente. Raillée, ridiculisée, bafouée, mise en pièce, assassinée, l'œuvre source est aussi sublimée. Elle résiste et résistera aux outrages parodiques. Cette résistance, qui confère aux gestes les plus iconoclastes leur force jubilatoire, est l'une des données du jeu parodique. Si

1509Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais, op. cit.*, 1970, p. 30.

règlement de compte il y a, celui-ci se fait aussi réjouissance. Comme nous l'avons noté, l'étymologie même du terme contient en elle ce paradoxe, le préfixe *para* signifiant à la fois *le long de*, *à côté* et *contre*. Entre proximité et écart, la parodie accompagne le chef-d'œuvre, se tient à ses côtés, tout en s'opposant à lui. Par son existence même, elle signale l'importance de son modèle. « Parodier, c'est *se démarquer tout en démarquant* »[1510], écrit Daniel Sangsue.

Les maints exemples mentionnés dans notre étude montre combien la parodie ne se borne pas à un jeu formel ; arme exploitée à des fins politiques et sociales, elle se fait aussi satirique. Dans les mains d'Eduardo Arroyo, d'Equipo Crónica, d'Erró, de la coopérative des Malassis, de Komar et Melamid ou de Yue Minjun, la réinvention d'une peinture d'histoire contestataire va de pair avec le détournement parodique de l'histoire de l'art, incriminant la réutilisation et la récupération du patrimoine artistique par les pouvoirs en place. La démonstration de l'efficacité d'une peinture politisée se joint paradoxalement a une forte ironie, sapant sa propre autorité et sa propre grandeur. Le genre de la peinture d'histoire est avili, et dans le même temps revivifié.

Parce qu'elle provoque un bouleversement au sein d'un paysage culturel et social préétabli, la parodie sert également la dénonciation de discriminations de nature sociale, ethnique ou sexuelle. Communément admirés, les chefs-d'œuvre n'en sont pas moins porteurs de valeurs jugées inacceptables par les artistes. Comme nous l'avons vu, une peinture comme *Olympia* a pu ainsi être fustigée pour son racisme et/ou pour son machisme. Larry Rivers, Robert Colescott, Yinka Shonibare, Renee Cox, Orlan ou Valie Export, pour ce citer que ceux-là, emploient tour à tour la parodie pour dénoncer des relations de dominations induites et véhiculées par les représentations artistiques célébrées. La parodie déplace notre regard, le désaccoutume, montre du doigt et ainsi, dénonce. Art de la transformation, elle se veut aussi réformatrice. Mais ces révisions invitent à leur tour à des réajustements perpétuels. Si cette dimension peut vouer la parodie à ne pas perdurer, à ne pas passer à la postérité, elle laisse le champ infiniment ouvert aux parodistes. Ainsi, comme l'a souligné Michele Hannoosh, la parodie « [suggère] son propre potentiel comme modèle ou cible, une œuvre à réécrire, à transformer et même à parodier à son tour »[1511]. Elle ne clos pas le dialogue, elle n'est jamais définitive.

1510Daniel Sangsue, *La Relation parodique, op. cit.*, 2007, p. 106.

1511Michele Hannoosh, « The Reflexive Function of Parody », *op. cit.*, 1989, p. 114 : « suggesting its own potential as a model or target, a work to be rewritten, transformed, even parodied in its turn ».

Forme majeure de l'art sur l'art, la parodie peut servir le questionnement des institutions artistiques et, plus largement, de l'institution art. Comme nous en avons fait état, ses modes opératoires sont exploités dans la mise en cause du musée ou de la collection, mais aussi du discours des critiques et historiens sur les œuvres. À partir des années 1960, la parodie participe à un vaste mouvement de critique institutionnelle, dont elle n'est que l'une des modalités. L'utilisation du terme *parodie* par Marcel Broodthaers et Michel Journiac pour qualifier leurs entreprises nous a conduit à requestionner notre définition. Construites avec ironie *à la manière* des institutions en question, musée ou collection, leurs *parodies* empruntent des traits à ce que nous nommerions ici *pastiche*. Ces exemples nous ont permis de relever les limites de nos définitions, lesquelles laissent difficilement place à l'existence d'une *parodie de musée*, pourtant appelée de leurs vœux par certains artistes. Dans le travail du groupe Gelitin ou chez Yasumasa Morimura se développe l'idée d'un *musée parodique*, offrant un double grotesque et travesti au temple de l'art reconnu. Des artistes aux horizons extrêmement divers, comme Hans Haacke, Robert Filliou, Art & Language ou Kathleen Gilje, épinglent et battent en brèche les enjeux financiers, esthétiques et théoriques du monde de l'art en transformant des œuvres préexistantes. L'hétérogénéité des démarches ici observées, au risque parfois de perdre de vue une vision d'ensemble cohérente, témoigne de la faculté de la parodie à fournir une analyse critique des conditions de création et de réception de l'œuvre d'art. Les usages du cadre relevés et étudiés montrent la volonté de certains parodistes à produire du *hors cadre*, interrogeant toujours la nature de l'art lui-même.

La parodie contient en elle le désir d'une dénudation. Aussi avons-nous interprété les déshabillages, dépeçages, incisions et autopsies parodiques comme autant de métaphores d'un désir de soumettre l'œuvre source au regard, de l'analyser, de la dévoiler. Car le parodiste est aussi le spectateur d'une œuvre, expérience dont il nous livre le résultat. Mise à nue et déconstruite, l'œuvre antérieure peut donner lieu à la construction d'un nouvel ensemble, à partir d'elle. Ainsi, les formalistes russes et, à leur suite, les théoriciens parmi lesquels Linda Hutcheon ou Margaret Rose, ont valorisé la parodie comme le moyen positif d'une évolution des formes littéraires. Avec les exemples de Roy Lichtenstein ou de Michelangelo Pistoletto, nous avons chercher à saisir ce à quoi pouvait correspondre cette force parodique dans le champ des arts plastiques.

Au sujet du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, Pierre Bourdieu décrit la parodie comme « l'instrument par excellence » d'une « rupture dans la continuité »[1512]. À la suite des formalistes russes, il met l'accent sur la manière dont la parodie « combine », « réunit »[1513], et conserve tout en détruisant : « La parodie est une rupture mais une rupture qui conserve par définition puisque, pour faire rire de la forme ancienne, il faut qu'elle soit présente.[1514] » La parodie est reformulation du passé à des fins nouvelles. Elle établit une généalogie de l'art au sein de l'art, de la part d'artistes n'oubliant rien de l'histoire. Manifestant leur connaissance des œuvres qui les ont précédées, les parodistes affirment avec lucidité leurs dettes, leurs influences et leurs dépendances, tout en prenant leurs libertés par la destitution parodique. Par cette prise en compte même des formes et œuvres historiques, ils entérinent ou suscitent des mutations profondes et irréversibles qui touchent au paradigme de l'art.

Au-delà de leurs sources singulières, les parodistes mettent en lumière les moyens de l'art, leurs moyens propres. Les jeux spéculaires, l'attrait pour le faux, la théâtralité, viennent dévoyer l'art et révéler ses coulisses, ou l'art comme artifice, la *mimesis* comme fabrication. Nous avons souligné combien ces problématiques s'illustraient dans la pratique du tableau vivant photographique et parodique, lequel connaît une véritable expansion depuis les années 1970. Le maquillage, surplus sur une couche originale, masque tout en mettant au jour. Il porte en lui le paradoxe parodique : enjolivant et sauvant d'une forme de pétrification mortifère, il revitalise la surface qu'il métamorphose, tout en signalant sa vieillesse et sa désuétude. Comme nous l'avons rappelé, son immoralité traditionnellement admise participe de surcroît au mauvais genre parodique, contre la probité du chef-d'œuvre original.

La figure de l'artiste n'échappe pas à cette mise à nu, à ce déballage de l'art par l'art. L'atelier et la signature, lieux où l'affirmation d'une subjectivité se fait manifeste personnel et estampille, sont particulièrement sujets aux assauts des parodistes. Se glissant dans l'œuvre d'un autre et dans l'identité d'un autre, ces derniers mettent à mal le mythe de l'artiste comme démiurge, ou de la créativité comme invention géniale et absolument originale. Dévorant l'autre tout en se laissant dévorer, ils jouent alors la confusion des identités. Dans de nombreuses œuvres, notamment chez Cindy Sherman, le travestissement de l'artiste par les prothèses, les déguisements et les maquillages

1512Pierre Bourdieu, *Manet, op. cit*., p. 370.
1513*Ibid.*, p. 374.
1514*Ibid.*, p. 373.

répond au travestissement de la source parodiée. Le parodiste se livrant à la *mimicry* singe l'autre et son œuvre, adopte des traits tout en les accentuant, s'identifie tout en signifiant sa différence par l'appropriation parodique. Nous avons noté la récurrence des autoportraits, qui mettent en abîme le fonctionnement de la parodie elle-même. La question de la filiation artistique s'y voit problématisée sous un jour moqueur : face à un héritage illustre s'annonce une relève qui se présente, non sans ironie, comme dégénérée, médiocre et irrespectueuse. Chez Maurizio Cattelan par exemple, l'espièglerie de l'enfant terrible désireux de se mesurer au maître se paie par la confession d'une faiblesse, certes ironique, mais non moins présente. Dans la parodie se lit alors, au cœur même d'une joyeuse effronterie, une certaine angoisse liée à l'ascendant d'une haute autorité artistique à détrôner et à réinventer.

Nous avons pu relever chez Marcel Duchamp, Martial Raysse, Andy Warhol ou Daniel Spoerri la présence de l'autoparodie. Lorsque l'artiste a lui-même accédé à la notoriété et prend conscience de son entrée dans l'histoire, parodier l'autre peut revenir à se parodier soi, en portant un regard rétrospectif sur ses œuvres passées. Cet usage témoigne de la prise de possession par les artistes d'un discours sur l'histoire de l'art et sur leurs propres aspirations et créations. Avec la parodie, ce sont eux-mêmes qui informent leurs sources, eux-mêmes qui s'expriment sur leurs rejets, leurs filiations et leurs influences, eux-mêmes qui parlent d'art, de créativité et d'institution, coupant en quelque sorte l'herbe sous le pied des historiens et des commentateurs.

Nous avons ici cherché à faire apparaître un objet, en rassemblant des œuvres afin de comprendre pourquoi, comment et dans quelles conditions les artistes puisent dans la parodie pour amuser, critiquer, dénoncer, s'émanciper, refléter... Il fallait prendre le temps d'isoler la parodie, de l'extraire du champ plus vaste de l'art réflexif et interréférentiel dans lequel elle était pour une large part diluée. Les définitions et les frontières étant fluctuantes, la parodie elle-même étant sans cesse en devenir, ce travail ne peut prétendre clore le sujet. La place de la parodie dans les avant-gardes des premières décennies du XX^e^ siècle, ici essentiellement abordée en tant que précédent livré en héritage, demanderait à elle seule un examen spécifique, plus approfondi. Les axes ici développés au sujet des parodies réalisées depuis les années 1960 autour du ludique, du comique et du satirique, mais aussi la dimension réflexive inhérente à la parodie, devraient ainsi être réévalués et réenvisagés à l'aune d'un nouveau *corpus* d'œuvres, lesquelles amèneraient d'elles-mêmes par leurs formes et leurs

préoccupations singulières à considérer de nouvelles inflexions et enjeux, propres à la période et aux artistes étudiés. La manière dont les grands modèles de l'histoire de l'art sont convoqués par les artistes dans leurs écrits, si nombreux et essentiels dans le cas des avant-gardes historiques, pourraient notamment être comparée en détail avec le traitement plastique réservé à ces sources patrimoniales. Explorer plus avant le rôle majeur de la parodie dans la table rase avant-gardiste permettrait d'éprouver, un peu plus encore, l'inépuisable ambivalence constitutive de cette pratique.

# Bibliographie

Notre bibliographie s'organise autour de trois axes principaux. Dans une première section, nous avons regroupé les écrits qui touchent aux pratiques hypertextuelles et hyperartistiques. Dans une deuxième se trouvent répertoriés les ouvrages monographiques, les catalogues et les articles consacrés aux artistes et aux mouvements abordés dans notre étude. Loin de présenter une bibliographie exhaustive, nous avons choisi d'y faire uniquement figurer les références citées dans notre texte au sujet des artistes et des mouvement en question – ou celles dans lesquelles nous avons puisé notre iconographie. Enfin, notre troisième section rassemble les ouvrages utilisés et cités dans notre travail sur des sujets divers : il s'agit non seulement de textes généraux sur l'histoire de l'art, mais aussi sur le postmodernisme, sur l'incongru, sur le kitsch, sur le maquillage, sur la photographie etc.

## 1. Bibliographie sur les pratiques hypertextuelles et hyperartistiques

**Ouvrages et articles [par ordre alphabétique]**


- ABASTADO, Claude, « Situation de la parodie », *Les Cahiers du 20e siècle*, Paris, Ed. Klincksieck, n° 6, 1976 p. 9-37.
- AGAMBEN, Giorgio, « Parodie », in *Profanations* (2005), [trad. de l'italien par Martin Rueff], Paris, Ed. Payot & Rivages, 2006, p. 39-59.
- ANDRÈS, Bernard, « La parodie et les nouveaux mondes ("S'ingérer l'autre") », in *Dire la parodie*, New York, Berne, Paris, Peter Lang, 1989.p. 245-257.
- ARON, Paul, *Histoire du pastiche : le pastiche littéraire français de la Renaissance à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 2008.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, [trad. du russe par André Robel], Paris, Ed. Gallimard, 1970.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, (1975), [trad. du russe par Daria Olivier], Paris, Ed. Gallimard, 1978.
- BARBER, Bruce Alistair, « Appropriation/Expropriation : convention or intervention ? », *Parachute*, n° 33, déc.-févr. 1983-1984, Montréal, p. 29-39.
- BARIDON, Laurent, GUÉDRON, Martial, « Caricaturer l'art : usages et fonctions de la parodie », *L'art de la caricature*, [sous la dir. de Ségolène Le Men], Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2011, p. 87-108.
- BARTHES, Roland, « L'ironie, la Parodie », in *S/Z*, Paris, Ed. du Seuil, 1970.
- BELZANE, Guy, *Pastiche et parodie, de l'art du détournement,* in *TDC, Textes et Documents pour la classe,* n° 788, janvier 2000.
- BERTRAND, Gérard, « Le tableau d'après le tableau », *Revue d'esthétique*, Paris, Ed. Christian Bourgeois, n° 1, 1974, p. 57-76.

- BEYLOT, Pierre, « Avant-propos, La citation, un espace de problématisation des pratiques artistiques », in *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 9-15.
- BONNET, Marie, « La Beauté à l'épreuve de l'humour, L'appropriation du chef-d'oeuvre par sa reproduction (Des Incohérents à Présence Panchounette) », *Histo.Art – 1, Les mésaventures de Vénus, La notion de beauté dans l'art des XIXe et XXe siècles*, [Actes de la 1ere journée doctorale d'histoire de l'art, Paris, 25 mars 2006, sous la dir. de Marina Vanci-Perahim], Paris, Publications de la Sorbonne, 2009, p. 83-100.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Postproduction*, Dijon, Les Presses du Réel, 2003.
- BUCHLOH, Benjamin, « Parody and appropriation in Francis Picabia, Pop, and Sigmar Polke », [publié originellement dans *Artforum*, mars 1982], in *Neo-Avantgarde and Culture Industry*, *Essays on Eurpoean and American Art from 1955 to 1975*, London, The Mit Press, 2000, p. 343-363.
- CEYSSON, Bernard, « La copie destructive », *Revue de l'art*, n° 21, 1973, ed. du Centre national de la recherche scientifique, p. 119-124.
- CHÂTEAU, Dominique, *L'héritage de l'art, Imitation, tradition et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de citation*, Paris, Ed. du Seuil, 1979.
- CUZIN, Jean-Pierre, SALMON, Dimitri, *Ingres, regards croisés,* Paris, Réunion des Musées nationaux, 2006.
- CUZIN, Jean-Pierre, SALMON, Dimitri, *Fragonard, Regards croisés*, Paris, Mengès, 2007.
- DEGUY, Michel, « Limitation ou illimitation de l'imitation, Remarques sur la parodie », in *Le singe à la porte*, *vers une théorie de la parodie*, New York, Peter Lang, 1984, p. 1-11.
- DELEPIERRE, Octave, *Essai sur la parodie. La Parodie chez les Grecs, chez les Romains et chez les Modernes*, (1868-1869), Londres, N. Trübner et Cie, 1870.
- DUISIT, Lionel, *Satire, Parodie, Calembour, esquisse d'une théorie des modes dévalués,* Ed. Anma Libri & Co, 1978.
- DU MARSAIS, César Chesneau, « Du sens adapté », in *Traité des tropes*, (1730), in *Le Nouveau Commerce*, supplément au n° 38, 1977, p. 214-224.
- FAVA, Véronique, « "À la manière de" : l'exploitation de l'œuvre d'art par l'affiche commerciale », *Communication et langages*, vol. 95, n° 1, 1993, p. 54-66.
- FORERO-MENDOZA, Sabine, « De la citation dans l'art et dans la peinture en particulier, éléments pour une étude phénoménologique et historique », in *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 19-31.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, « Les images détournées », *Communication et langages,* n° 75, 1988, p. 97-112.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Ed. du Seuil, 1982.
- GOLOPENTIA-ERETESCU, Sanda, « Grammaire de la parodie », *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, VI, 1969, p.167-181.

- GOLOPENTIA-ERETESCU, Sanda, « La parodie et la feinte » in *Dire la parodie*, New York, Berne, Paris, Peter Lang, 1989, p. 35-69.
- GRIVEL, Charles, « Le retournement parodique des discours à leurres constants », in *Dire la parodie*, New York, Berne, Paris, Peter Lang, 1989, p. 1-34.
- GROENSTEEN, Thierry, *Parodies : la bande dessinée au second degré*, [exposition Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, Angoulême, 4 janv.-24 avr. 2011], Paris, Skira-Flammarion ; Angoulême, Musée de la bande dessinée, 2010.
- GROJNOWSKI, Daniel, « Présentation », in *La Muse parodique,* Paris, Ed. José Corti, 2009, p. 9-33.
- HANNOOSH, Michele, *Parody and Decadence, Laforgue's Moralités Légendaires*, Columbus, Ohio State University Press, 1989.
- HANNOOSH, Michele, « The Reflexive Function of Parody », *Comparative Literature*, vol. 41, n° 2, 1989, pp. 113-127.
- HELLÉGOUARCH, Pascale, « Pastiche, parodie : critique en action ou subversion critique ? », in *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, Berne, P. Lang, 2006, p. 54-63.
- HOESTEREY, Ingeborg, *Pastiche, cultural memory in art, film, litterature*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.
- HUTCHEON, Linda, « Modes et formes du narcissisme littéraire », *Poétique*, n° 27, Paris, Ed. Du Seuil, 1977.
- HUTCHEON, Linda, « Ironie et parodie, stratégie et structure », [trad. de l'anglais par Philippe Hamon], *Poétique*, n° 36, Paris, Ed. Du Seuil, 1978, p. 465-477.
- HUTCHEON, Linda, *Narcissistic narrative : the metafictional paradox*, Waterloo, Ont., Wilfrid Laurier university press, 1980.
- HUTCHEON, Linda, « Ironie, satire, parodie, une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, n° 46, Paris, Ed. du Seuil, 1981, p. 140-155.
- HUTCHEON, Linda, « Authorized transgression : The Paradox of Parody », in *Le singe à la porte, vers une théorie de la parodie*, New York, Peter Lang, 1984, p. 13-26.
- HUTCHEON, Linda*, A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction,* London and New York, Routledge, 1988.
- HUTCHEON, Linda, *A theory of parody, The teachings of Twentieth-Century art forms*, (1985), University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2000.
- HUTCHEON Linda, « Introduction: "There will always be parody and irony" », *Texte*, *special issue on irony*, 35/36, 2004, p. 7-11.
- IDT, Geneviève, « La parodie : rhétorique ou lecture », in *Le Discours et le sujet*, [actes des colloques animés à l'Université de Nanterre, Centre d'étude des sciences de la littérature, pendant l'année 1972-1973, par Raphaël Molho], Nanterre, Université Paris X, 1973, p. 128-173.
- JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique,* n° 27, *Intertextualités*, Paris, Ed. du Seuil, 1976, p. 257-281.
- KIREMIDJIAN, G. D., « The Aesthetics of Parody », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 28, n° 2, 1969, p. 231- 242.

- KLEIN, Robert, « La fin de l'image », in *La Forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, p. 375-376.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiôtiké, Recherches pour une sémanalyse,* Paris, Ed. du Seuil, 1969.
- LABELLE-ROJOUX, Arnaud, *L'art parodic' essai excentrique*, (1996), Cadeilhan, Zulma, 2003.
- LEEMAAN, Richard, « Comment se servir d'un Rembrandt, La citation, le post-moderne et la planche à repasser », in *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 33-44.
- LE MENS, Magali, « Caricature, parodie, pastiche, citation », in *Conditions de l'œuvre d'art de la Révolution française à nos jours*, Lyon, Ed. Fage, 2011, p. 46-50.
- LÉVÊQUE, Jean-Jacques, « La Mise en pièces de la culture », *Les Nouvelles Littéraires*, 26 août 1974, p. 11.
- LÉVÊQUE, Jean-Jacques, « Les Pirates de l'art », *Les Nouvelles Littéraires*, 6-13 oct. 1977.
- LIPMAN, Jean, MARSHALL, Richard, *Art about Art*, [préface Leo Steinberg], Whitney Museum of American Art, New York, 1978.
- MARGAT, Jean, « Petit traité de jocondologie suivi d'un traité de jocondoclastie », *Bizarre*, n° 11 et 12, Paris, Ed. Le Minotaure, mai 1959.
- MAUREL-INDART, Hélène, *Du Plagiat*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- MELOT, Michel, « Pastiche et parodie », in *L'œil qui rit, Le pouvoir comique des images*, Paris, Bibliothèque des arts, p. 104-109.
- ORHAN, Danielle, *L'art et le jeu au XX^e^ et XXI^e^ siècles ou du jeu comme mode et outil de subversion*, [Thèse, sous la direction de Marina Vanci-Perahim, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne], 2009.
- PAYANT, René, « Bricolage Pictural, l'art à propos de l'art – 1ere partie : la question de la citation », *Parachute*, n° 16, Montréal, 1979, p. 5-8.
- PAYANT, René, « Bricolage Pictural, l'art à propos de l'art – 2e partie : citation et intertextualité », *Parachute*, n° 18, Montréal, 1980, p. 25-32.
- RIFFATERRE, Michael, « Parodie et Répétition », in *Le singe à la porte*, *vers une théorie de la parodie*, New York, Peter Lang, 1984 p. 87-94.
- ROQUE, Georges, « Entre majeur et mineur : la parodie », in *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 2000, p.174-198.
- ROQUE, Georges, « La Parodie au service de l'argumentation », in *Dire la parodie*, New York, Berne, Paris, Peter Lang, 1989, p. 285-308.
- ROQUE, Georges, « Recyclage : terminologie et opérations », in *L'Image recyclée* [sous la dir. de Georges Roque et Luciano Cheles], in *Figures de l'art*, n° 23, Pau, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 2013, p. 37-55.
- ROSE, Margaret*, Parody // meta fiction, an analysis of parody as a critical mirror of the writing and reception of fiction,* London, Croom Helm, 1979.
- ROSE, Margaret, *Parody, ancient, modern, and post-modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

- SALLIER, Claude (Abbé), « Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie », in *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres*, t. VII, Paris, Imprimerie royale, 1733, p. 398-410.
- SANGSUE, Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994.
- SANGSUE, Daniel, « La parodie, une notion protéiforme », in *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, Montréal, Ed. Nota Bene, 2004, p. 79-102.
- SANGSUE, Daniel, « Parodie et incongruité », in *L'incongru dans la littérature et l'art* [actes du colloque d'Azay-Le-Ferron, mai 1999, organisé par Pierre Jourde], Paris, Ed. Kimé, 2004, p. 157-166.
- SANGSUE, Daniel, « Seuils de la parodie », in *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, Berne, P. Lang, 2006, p. 17-35.
- SANGSUE, Daniel, *La Relation parodique*, Paris, J. Corti, 2007.
- SANGSUE, Daniel, « De la parodie dans ses rapports avec la blague et la supercherie », in *Blagues et supercherie*s, in *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, Bibliothèque nationale de France, n° 31, 2009, p. 32-35.
- SAULE-SORBÉ, Hélène, « La peinture à l'épreuve de la peinture », in *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 47-74.
- TILLIER, Bertrand, « Registres parodiques », in *À la charge, la caricature en France de 1789 à 2000*, Paris, Les éditions de l'Amateur, 2005, p. 209-221.
- TODOROV, Tzetan, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Ed. du Seuil, 1981.
- TOMACHEVSKI, Boris, « Thématique », (1925), in *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov,* Paris, Ed. Du Seuil, 1965, p. 263-307.
- TRAN-GERVAT, Yen-Mai, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », in *Cahiers de narratologie, Annalyse et théorie narrative*, n° 13, 2006.
- TYNIANOV, Iouri, « Destruction, parodie », (1921), *Change,* n° 2, Paris, Ed. du Seuil, 1969, p. 67-76.
- WALL, Anthony, « Vers une notion de la colle parodique », *Études Littéraires*, vol. 19, n° 1, printemps-été 1986, p. 21-36.


## Ouvrages collectifs, actes de colloques [par ordre chronologique]


- *Le singe à la porte, vers une théorie de la parodie*, [textes rassemblés et édités par Groupar], New York, Peter Lang, 1984.
- *La parodie : théorie et lecture* in *Études littéraires*, vol. 19, printemps-été 1986.
- *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts*, [actes du colloque de l'Université du Maine Le Mans, du 4-7 déc. 1986, réunis par Isabelle Landy-Houillon et Maurice Ménard], Seattle-Tubingen, Papers on French seventeeth Century Literature, 1987.
- *Dire la parodie*, [colloque de Cerisy, edited by Clive Thomson, Alain Pagès], New York, Berne, Paris, Peter Lang, 1989.

- *L'œuvre re-produite : Aspects de l'Art du XX^e^ siècle*, [Abbaye Saint-André, Centre d'Art Contemporain, Meymac, du 31 août au 1er déc. 1991], Paris, Visuel Influences, 1991.
- *Parody : Dimensions and perspectives*, [edited by Beate Muller], Amsterdam, Atlanta, Ed. Rodopi, 1997.
- *Art et appropriation*, [colloque organisé par le Centre d'Etudes et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, sous la dir. de Dominique Berthet, 1996], Point-à-Pitre, Ed. Ibis Rouge, 1998.
- *Copier, Voler, les plagiaires* in *Critique*, Tome LVIII- n° 663-664, Paris, Ed. de Minuit, août-sept. 2002.
- *Copyright / Copywrong*, [actes du colloque Le Mans – Nantes – Saint-Nazaire, févr. 2000], Ed. Memo, 2003.
- *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, [études réunies et présentées par Paul Aron], Montréal, Ed. Nota Bene, 2004.
- *Emprunts et citations dans le champ artistique,* [ouvrage coll. coordonné par Pierre Beylot], Paris, L'Harmattan, 2004.
- *« Et Re! » Recyclage, Reprise, Retour*, in *La Voix du regard*, Paris, n° 18, automne 2005.
- *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, [ouvrage coll. sous la dir. de Catherine Dousteyssier-Khoze et Floriane Place-Verghnes], Berne, P. Lang, 2006.
- *La conscience parodique : Art et réflexivité (XIX^e^-XX^e^ siècle)*, [actes de Journée d'étude, INHA, 25 juin 2008], publication en ligne sur le site de l'HiSA, http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=266&lang=fr
- *L'Image recyclée* [actes du colloque *L'image recyclée. Usages de l'appropriation dans les arts figuratifs, de l'allusion au plagiat*, Paris, EHESS, 6-7 mai 2010 ; sous la dir. de Georges Roque et Luciano Cheles], in *Figures de l'art*, n° 23, Pau, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 2013.


## Catalogues d'expositions collectives [par ordre chronologique]


- *La Vénus de Milo ou les dangers de la célébrité*, [exposition, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1972 ; Musée des Arts décoratifs, Paris, 19 janv.-26 févr. 1973], Paris, Union Centrale des Arts décoratifs, 1973.
- *Images détourées, images détournées*, [exposition itinérante à partir de l'école des Beaux-Arts d'Angers, mai 1979 ; préface de M. Eschapasse], Paris, Ed. du Centre Georges Pompidou, 1979.
- *Tel peintre quels maîtres ?*, [exposition Galerie Christian Cheneau, Paris, 24 nov. 1983-28 janv. 1984], Paris, Galerie Christian Cheneau, 1983.
- *Bonjour, Monsieur Manet*, [exposition Centre Georges Pompidou, Paris, 8 juin-3 oct. 1983], Paris, Centre Georges Pompidou, 1983.
- *Copier Créer, De Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, [exposition Musée du Louvre, Paris, 26 avr.-26 juil. 1993], Paris, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1993.
- *Quotation, Re-presenting History*, [exposition Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, 23 oct.-22 nov. 1994], Winnipeg (C.A.), Winnipeg Art Gallery, 1994.

- *D'après l'Antique*, [exposition Musée du Louvre, Paris, 16 oct. 2000-15 janv. 2001], Paris, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 2000.
- *Tableaux vivants : lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*, [exposition, Wien, Kunsthalle, 24 mai-25 août 2002], Wien, Kunsthalle, 2002.
- *Playlist*, [exposition Palais de Tokyo, Paris, 12 févr.-25 avr. 2004, cat. sous la dir. de Nicolas Bourriaud et Vincent Honoré], Paris, Cercle d'art, 2004.
- *Déjeuners sur l'herbe : 34 créateurs contemporains face au chef-d'œuvre d'Édouard Manet*, [exposition, Perpignan, Palais des congrès, salle Maillol, 1er juin-15 sept. 2006], Perpignan, Ville de Perpignan, Institut Font nova, 2006.
- *Goya : les Caprices & Chapman, Morimura, Pondick, Schütte*, [exposition Palais des Beaux-Arts, Lille, 25 avr.-28 juil. 2008], Paris, Ed. Somogy ; Lille, Palais des Beaux-Arts, 2008.
- *Ingres et les modernes*, [exposition Québec, Musée des Beaux-Arts, 5 févr.-31 mai 2009 ; Montauban, Musée Ingres, 3 juil.-4 oct. 2009], Paris, Somogy Ed. D'art, 2008.
- *Courbet Contemporain,* [exposition Musée des Beaux-arts de Dole, 14 mai-18 sept. 2011 ; musée de l'Abbaye de Saint-Claude, 8 juill.-2 oct. 2011], Dole, Musée des Beaux-Arts, 2011.
- *Collector, Œuvres du Centre national des arts plastiques*, [exposition, Tri Postal, Lille, 5 nov. 2011 au 1er janv. 2012], Paris, Flammarion, 2012.


# 2. Bibliographie par mouvement et par artiste

## 2.1 Avant les années 1960

**Arts Incohérents**


- CHARPIN, Catherine, « Le Arts incohérents, farce prophétique », *Humoresques, L'image humoristique*, [responsable Thierry Chabanne], Nice, Z'éditions, n° 3, 1992, p. 36-42.
- CHARPIN, Catherine, « L'avant-garde est incohérente », *L'Aleph n°7 – Artguments*, Ed. L'Idris, juin 2001.
- GROJNOWSKI, Daniel, « Une avant-garde sans avancée, les Arts incohérents, 1882-1889 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, Ed. de Minuit, n° 40, novembre 1981, p. 73-86.
- RIOUT, Denys, « Remarques sur les "Arts incohérents" et les "avant-gardes" », *Actes de la recherche en sciences sociales,* Paris, Ed. de Minuit, n° 40, novembre 1981, p.87-88.


Catalogues et ouvrages collectifs [ordre chronologique]


- *Arts incohérents, académie du dérisoire*, [exposition Paris, Musée d'Orsay, 25 févr.-31 mai 1992, cat. rédigé et établi par Luce Abélès et Catherine Charpin], Paris, Réunion des musées nationaux, 1992.
- « Académie du Dérisoire », dossier consacré aux Arts Incohérents, *Retour d'y voir*, n° 3 et 4, Mamco, revue, 2010, Musée d'Art contemporain de Genève, p. 94-146.

**Dalí, Salvador**

- AGUER, Montse, « Le "Rêve de Vénus" de Salvador Dali : une architecture de l'inconscient », in *Dreamlands, des parcs d'attraction aux cités du futur*, [exposition Centre Pompidou, Paris, 5 mai-9 août 2010], Paris, Ed. du Centre Georges Pompidou, 2010, p. 88-93.
- DALÍ, Salvador, *Le mythe tragique de l'Angelus de Millet*, (1963), Paris, Ed. Allia, 2011.
- DALÍ, Salvador, HALSMAN, Philippe, *Dali's moustache*, (1954), Paris, Ed. Flammarion, 1994.
- GRENIER, Catherine, *Salvador Dalí, L'invention de soi*, Paris, Ed. Flammarion, 2011.
- MILLET, Catherine, *Dalí et moi*, Paris, Ed. Gallimard, 2006.

Catalogues [ordre chronologique]

- *Salvador Dalí, hommage à Goya*, [exposition, Musée Goya, Castres, 9 juil.-31 août 1977], Castres, Musée Goya, 1977.
- *Salvador Dalí : rétrospective, 1920-1980*, [exposition, Centre Georges Pompidou, Paris, 18 déc. 1979-19 avr. 1980], Paris, Centre Georges Pompidou, 1980.
- *La vie publique de Salvador Dalí*, [exposition, Centre Georges Pompidou, Paris, 18 déc. 1979-19 avr. 1980], Paris, Centre Georges Pompidou, 1980.
- *Dalí*, [exposition Centre Pompidou, Paris, 21 nov. 2012-25 mars 2013 ; Museo nacional centro de arte Reina Sofía, Madrid, 23 avr.-2 sept. 2013], Paris, Centre Pompidou ; Madrid, Museo nacional centro de arte Reina Sofía, 2013.

**Duchamp, Marcel**

- CABANNE, Pierre, DUCHAMP, Marcel, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Belfond, 1967.
- CABANNE, Pierre, DUCHAMP, Marcel, *Marcel Duchamp, entretien avec Pierre Cabanne*, (1966), Paris, Somogy ed. d'art, 1995.
- DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe suivi de Notes*, [écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet et Paul Matisse], Paris, Flammarion, 2008.
- KRAUSS, Rosalind, « Marcel Duchamp ou le champ imaginaire », (1980), [trad. par Jean Kempf], in *Le Photographique, Pour une théorie des écarts*, Paris, Ed. Macula, 1990, p. 71-87.
- NAUMANN, Francis M., *Marcel Duchamp : l'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, [trad. française par Denis-Armand Canal], Paris, Hazan, 1999.
- SCHWARZ, Arturo, *The complete works of Marcel Duchamp*, *vol. 1 et 2* [Revised and Expanded Edition], New York, Delano Greenidge Editions, 1997.

Ouvrages collectifs [ordre chronologique]

- *Marcel Duchamp et l'érotisme,* [ouvrage coordonné par Marc Décimo], Dijon, Les Presses du réel, 2008.

**Ernst, Max**

- SPIES, Werner, *Max Ernst, Les collages, inventaires et contradictions*, (1974), [trad. de l'allemand par Eliane Kaufholz], Paris, Gallimard, 1984.

**Heartfield, John et Grosz, George**

- BERGIUS, Hanne, *« Dada Triumphs ! » Dada-Berlin, 1917-1923, Artistry of Polarities : montages, metamechanics, manifestations*, [trad. de l'allemand en anglais par Brigitte Pichon], Farmington Hills (Mich.), G.K. Hall, 2003.
- HAUSMANN, Raoul, *Courrier Dada*, [ed. augmentée, établie et annotée par Marc Dachy], Paris, Ed. Allia, 2004.

**Magritte, René**

- SYLVESTER, David, *Magritte*, [trad. française par Jeanne Bouniort], (1989), Paris, Ed. Flammarion, 1992.

**Malevitch, Kasimir**

- MALEVITCH, Kasimir S., « Lettre à Alexandre Benois », (mai 1916), in *Le miroir suprématiste*, [trad. française par Jean-Claude et Valentine Marcadé], Lausanne, Ed. L'Âge d'Homme, 1973, p. 48.
- MALEVITCH, Kasimir S., *De Cézanne au suprématisme, tous les traités parus de 1915 à 1922*, [trad. Française Jean-Claude et Valentine Marcadé], Lausanne, Ed. L'Âge d'Homme, 1974.
- MALEVITCH, Kasimir S., « Du cubisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural », (1915-1916), in *Écrits*, [trad. française par Andrée Robel-Chicurel], Paris, Ed. Champ Libre, 1975.
- MARCADÉ, Jean-Claude, « Qu'est-ce que le suprématisme », préface de Kasimir S. Malevitch, *La lumière et la couleur : textes de 1918 à 1926*, [trad. du russe par Jean-Claude Marcadé et Sylviane Siger], Lausanne, Ed. L'Âge d'Homme, 1993, p.7-36.
- NAKOV, Andréi, *Kasimir Malewicz, le peintre absolu*, vol. 1, Paris, Ed. Thalia, 2006.

**Manet, Édouard**

- BATAILLE, Georges, *Manet*, (1955), Genève, Ed. d'Art Albert Skira, 1994.
- BOURDIEU, Pierre, *Manet, Une révolution symbolique*, Paris, Ed. Raisons d'agir/Ed. du Seuil, 2013.
- DARRAGON, Éric, *Manet*, Paris, Ed. Citadelles, 1991.
- FOUCAULT, Michel, « La bibliothèque fantastique », (1967), in *Travail de Flaubert,* Paris, Ed. Du Seuil, 1983.
- NEEDHAM, Gerald, « Manet, "Olympia" and Pornographic Photography », in *Woman as Sex Object, Studies in Erotic Art, 1730-1970*, [ed. By Thomas B. Hesse and Linda Nochlin], Londres, A. Lane, a division of Penguin books, 1973, p. 80-89.
- NOCHLIN, Linda, « L'invention de l'avant-garde : la France entre 1830 et 1880 », (1968), in *Les Politiques de la vision, art société et politique au XIX^e^ siècle*, [trad. de l'anglais par Oristelle Bonis], Paris, Ed. Jacqueline Chambon, 1995.

Catalogues et ouvrages collectifs [ordre chronologique]

- *Manet : 1832-1883* [exposition Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 22 avr.-1er août 1983 ; Metropolitan museum of art, New York, 10 sept.-27 nov. 1983 ; cat. sous la dir. de Françoise Cachin], Paris, Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, 1983.
- *Manet inventeur du moderne*, [exposition Musée d'Orsay, Paris, 5 avr.-3 juil. 2011 ; cat. sous la dir. de Stéphane Guégan], Paris, Ed. Gallimard, musée d'Orsay, 2011.

**Picabia, Francis**

- BORRÁS, Maria Lluïsa, *Picabia*, [trad. française Robert Marrast], Paris, Ed. Albin Michel, 1985.
- OTTINGER, Didier, « *Dresseur d'animaux* (1923) de Francis Picabia », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Paris, Ed. Du Centre Pompidou, n° 72, été 2000, p. 80-91.
- PIERRE, Arnaud, *Francis Picabia, La peinture sans aura*, Paris, Gallimard, 2002.
- PICABIA, Francis, *391, Revue publiée de 1917 à 1924 par Francis Picabia*, [réédition intégrale présentée par Michel Sanouillet], Paris, Ed. Le Terrain vague, 1960.

Catalogues [ordre chronologique]

- *Francis Picabia, Galerie Delmau, 1922*, [exposition Galerie d'art graphique, Centre Georges Pompidou, Paris, 7 mai-1er juil. 1996], Paris, Ed. du Centre Georges Pompidou, 1996.
- *Francis Picabia : les nus et la méthode*, [exposition, Musée de Grenoble, Grenoble, 17 oct.1997-3 janv. 1998], Paris, Réunion des Musées nationaux, 1998.
- *Francis Picabia, singulier idéal*, [exposition Musée d'Art moderne de la ville de Paris, Paris, 16 nov. 2002-16 mars 2003], Paris, Paris Musées diff. Actes Sud, 2003.

**Picasso, Pablo**

- BAURET, Gabriel, « Variations sur le thème des *Ménines*, À propos des "Ménines de Vélasquez par Picasso" », *Cahiers du XXe siècle,* n° 6, 1976, p. 155-175.
- DAGEN, Philippe, *Picasso*, 2008, Paris, Ed. Hazan, 2011.
- KRAUSS, Rosalind, « Picasso/Pastiche », [trad. Française Georges Collins et Dolorès D.Lyotard], *Rue Descartes*, Paris, Presses Universitaires de France, n° 15, janvier 1997, p. 119-135.
- PENROSE, Roland, *Picasso*, (1958), [trad. de l'anglais pas Jacques Chavy et Paul Peyrelevade], Paris, Flammarion, 1996.

Catalogues [ordre chronologique]

- *Picasso, 347 Gravures,* [exposition Galerie Louise Leiris, Paris, 18 déc. 1968-1er fév. 1969], Paris, Galerie Louise Leiris, 1968.
- *Le Dernier Picasso*, [exposition Centre Georges Pompidou, Paris, 17 févr.-16 mai 1988], Paris, Ed. du Centre Pompidou, 1988.
- *Picasso et les maîtres*, [exposition Galeries Nationales du Grand Palais, Musée du Louvre et Musée d'Orsay, Paris, 8 oct. 2008-2 févr. 2009 ; The National Gallery, Londres, 25 févr.-7 juin 2009], Paris, Ed. Réunion des musées nationaux, 2008.

**Ray, Man**

- RAY, Man, *Autoportrait*, (1963), [trad. par Anne Guérin], Paris, Ed. Robert Laffont, 1964.

**Salons Caricaturaux**

- CHABANNE, Thierry, *Les Salons caricaturaux,* [exposition Musée d'Orsay, Paris, 25 oct.-20 janv. 1990, cat. établi et rédigé par Thierry Chabanne], Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990.

- CHADEFAUX, Marie-Claude, « Le salon caricatural de 1846 et les autres salons caricaturaux », *Gazette des Beaux-Arts,* 1968, p. 161-176.
- RIOUT, Denys, « Les Salons comiques », *Romantisme*, 1992, n° 75. p. 51-62.
- ROBERT-JONES, Philippe, « L'actualité artistique et la caricature ou la satire des arts », in *De Daumier à Lautrec, Essai sur la caricature française entre 1860 et 1890*, Paris, les Beaux-arts, 1960, p. 109-130.
- SCHLESSER, Thomas, TILLIER, Bertrand, *Courbet face à la caricature, le chahut par l'image*, Paris, Ed. Kimé, 2007.
- TILLIER, Bertrand, « La signature du peintre et sa caricature : l'exemple de Courbet », *Sociétés & Représentations*, dossier « Ce que signer veut dire », Paris, Publications de la Sorbonne, n° 25, 2008, p. 79-96.
- YANG, Yin-Hsuan, « Les premiers Salons caricaturaux au XIXe siècle », in *L'art de la caricature*, [sous la dir. de Ségolène Le Men], Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2011, p. 73-86.

Ouvrages collectifs [ordre chronologique]

- *Courbet, selon les caricatures et les images* [doc. réunis et publiés par Charles Léger ; préface de Théodore Duret], Paris, P. Rosenberg, 1920.

**Schwitters, Kurt**

- DACHY, Marc, *Archives Dada, chronique,* Paris, Ed. Hazan, 2005.
- DOHERTY, Brigid, « Between the Artwork and its "Actualization": a Footnote to Art History in Benjamin's "Work of Art" Essay », in *Paragraph*, Edinburgh, Edinburgh university press, vol. 32, p. 331-358.


## 2.2 Des années 1960 à nos jours

### 2.2.1 Mouvements

**Figuration narrative**


- BORDES, Philippe, JOUFFROY, Alain, *Guillottine et peinture : Topino-Lebrun et ses amis*, Paris, Chêne, 1977.
- CHALUMEAU, Jean-Luc, *La Nouvelle Figuration, Une histoire, de 1953 à nos jours*, Paris, Ed. Cercle d'Art, 2003.
- GASSIOT-TALABOT, Gérald, *La Figuration narrative,* Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 2003.
- GOLDBERG, Itzhak, « Entre le politically correct et l'artistically correct, ou l'art collectif et la politique font-ils bon ménage ? », in *Face à l'histoire, 1933-1996 : l'artiste moderne devant l'événement historique*, [exposition, Centre Georges Pompidou, Paris, 19 déc. 1996-7 avr. 1997], Paris, Flammarion, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 366-369.
- HAHN, Otto, « Allumettes, Jocondes et églises », *L'Express*, Paris, n° 750, 1-7 nov. 1965.
- PARENT, Francis, *Le Salon de la Jeune peinture, une histoire : 1950-1983*, Montreuil, Jeune peinture, 1983.

Catalogues [ordre chronologique]

- *Le monde en question, ou 26 peintres de contestation*, [exposition ARC/Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 6 juin-28 août 1967], Paris, s.n., 1967.
- *Le Rendez-vous des amis, 1976*, [exposition, Galerie Fred Lanzenberg, Bruxelles, 20 mai-19 juin 1976 ; texte Alain Jouffroy], Bruxelles, 1976.
- *Mythologies quotidiennes*, [exposition ARC/Musée d'Art moderne de la ville de Paris, Paris, 28 avr.-5 juin 1977], Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1977.
- *Figuration Narrative, Paris 1960-1972*, [exposition Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 16 avril-13 juil. 2008 ; Institut Valencià d'Art Moderne, Valence, 19 sept. 2008-11 janv. 2009], Paris, Ed. Centre Pompidou, 2008.

**Nouveau réalisme**

- RESTANY, Pierre, *60/90, Trente ans de Nouveau réalisme*, Paris, Ed. La Différence, 1990.
- RESTANY, Pierre, *Le Nouveau réalisme*, (1968), Paris, Transédition, Luna Park, 2007.
- *Le Nouveau réalisme*, [exposition Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 28 mars-2 juill. 2007 ; Sprengel Museum Hannover, 9 sept. 2007-27 janv. 2008], Paris, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 2007.

**Pop art**

- GLASER, Bruce, « Oldenburg, Lichtenstein, Warhol : a discussion », juin 1964, radio WBAI. Retranscription in *Artforum*, février 1966, p. 20-24.
- LIVINGSTONE, Marco, *Pop art*, (1990), [trad. française par Dominique Le Bourg et Caroline Rivolier], Paris, Ed. Hazan, 2000.
- ROQUE, Georges, « Quand le mineur critique le majeur », *Art Press*, n° 266, mars 2001.
- ROSENBERG, Harold, « Marilyn Mondrian, Roy Lichtenstein et Claes Oldenburg », in *La Dé-définition de l'art*, (1972), [trad. française par Christian Bounay], Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 1992, p. 111-124.
- ROUGÉ, Bertrand, « Pop Art américain, ironie et collage. Une poétique de la répétition », *Artstudio*, n° 23, consacré au Collage, Paris, hiver 1991, p. 68-83.

Catalogues et ouvrages collectifs [ordre chronologique]

- *Pop art redefined*, [dir. John Russell, Suzi Gablik], London, Thames and Hudson, 1969.
- *Pop Art*, [exposition, Musée des Beaux-Arts, Montréal, 23 oct. 1992-24 janv. 1993 ; sous la dir. de Marco Livingstone], Montréal, Musée des beaux-arts, 1992.
- LIPPARD, Lucy R. [dir.], *Le Pop art*, [avec la coll. de Lawrence Alloway, Nancy Marmer, Nicolas Calas], Paris, Thames & Hudson, 1996.
- *Les années pop, 1956-1968*, [exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 15 mars-18 juin 2001 / sous la dir. de Mark Francis], Paris, Centre Georges Pompidou, 2001.
- *Pop*, [conçu par Mark Francis, essai de Hal Foster, trad. française par Dominique Lablanche], Paris, Ed. Phaidon, 2006.

### 2.2.2 Artistes


**Antin, Eleanor**

- *Eleanor Antin : historical takes,* [exposition, San Diego Museum of Art, July 19-Nov. 2, 2008], Munchen, Prestel, 2008.

**Arman**

- *Arman*, [exposition, Centre Pompidou, Paris, 22 sept. 2010-10 janv. 2011 ; cat. dirigé par Jean-Michel Bouhours], Paris, Centre Pompidou, 2010.

**Arroyo, Eduardo**

- ARROYO, Eduardo, *Trente-cinq ans après*, Paris, Union générale d'éditions, 1974.
- ARROYO, Eduardo, « Eduardo Arroyo : "Pour durer, il faut être féroce" », propos recueillis par Jean-Louis Pradel, *L'événement du jeudi,* 23-29 juill. 1987.
- ARROYO, Eduardo, *Los bigotes de La Gioconda*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao ; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.
- ASTIER, Pierre, *Arroyo*, Paris, Flammarion, 1982.
- GASSIOT-TALABOT, Gérald, « Arroyo ou la subversion picturale », *Opus International*, n° 3 Paris, 1967, p. 53-55.
- GASSIOT-TALABOT, Gérald, « Arroyo », *L'art vivant*, n° 17, février 1971.

Catalogues [ordre chronologique]

- *Arroyo : 25 ans de paix et Toiles récentes*, [exposition Galerie André Schoeller Jr et Galerie Bernheim-Jeune, Paris, 6-9 mai 1965 ; texte de Jorge Semprun], Paris, 1965.
- *Eduardo Arroyo, Miró refait, ou les malheurs de la coexistence*, [exposition Galerie André Weill, Paris, 17 févr.-3 mars 1969], Paris, Galerie André Weill, 1969.
- *Arroyo,* [exposition Centre Georges Pompidou, Paris, 9 oct.-29 nov. 1982], Paris, Centre Georges Pompidou, 1982.

**Art & Language**

- BALDWIN, Michael, HARRISON, Charles, RAMSDEN, Mal, *Art & Language in practice, Vol. 1, Illustrated Handbook*, [exposition, Fondation Tàpies, Barcelone, 16 avr.-27 juin 1999], Barcelone, Fondation Tàpies, 1999.
- HARRISSON, Charles, *Essays on Art & Language*, Oxford and Cambridge, MA, Ed. Basil Blackwell, 1991.

Catalogue

- *Art & Language*, [exposition, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 9 nov. 1993-2 janv. 1994], Paris, Ed. du Jeu de Paume, 1993.

**Axell, Evelyne**

Catalogues [ordre chronologique]

- *Evelyne Axell, 1935-1972, L'Amazone du Pop art*, [exposition centre Wallonie-Bruxelles, Paris], Tournai, La Renaissance du livre, 2000.
- *Evelyne Axell, Le Pop art jusqu'au paradis*, [exposition, musée Félicien-Rops, Naumur, 8 sept.-24 oct. 2004], Somogy ed. d'art, Paris, 2004.

**Baj, Enrico**

- *Enrico Baj*, Paris, Ed. Filipacchi, 1980.

**Banksy**

- *Banksy, The Bristol legacy*, [ed. by Paul Gough], Bristol, Redcliffe, 2012.

**Botero, Fernando**

- BONAFOUX, Pascal, *Botero*, Paris, Ed. Cercle d'art, 1996.
- BOUVEROT, Danielle, « Burlesque et parodie chez le peintre Botero », in *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts*, Papers on French seventeeth Century Literature, Seattle-Tubingen, 1987.

Catalogue

- *Botero, peintures récentes*, [exposition Galerie Claude Bernard, Paris, nov. 1979], Paris, Galerie Claude Bernard, 1979.

**Broodthaers, Marcel**

- *Marcel Broodthaers*, [exposition, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 17 déc. 1991-1er mars 1992 ; Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 24 mars-8 juin 1992], Paris, Ed. du Jeu de Paume, Réunion des musées nationaux, 1991.

**Buchan, David**

- *Mannerism, a theory of culture*, [exposition, Vancouver Art Gallery, 27 mars-25 avril 1982], Vancouver, s.n., 1982.

**Cane, Louis**

- *Louis Cane : les ménines, les annonciations, les femmes debout, les toilettes, les accouchements, les déjeuners sur l'herbe et le déluge*, [exposition Fondation Maeght, Saint-Paul, 7 mai-20 juin 1983], Saint-Paul, Fondation Maeght.

**Cattelan, Maurizio**

- CATTELAN, Maurizio, GRENIER, Catherine, *Le Saut dans le vide*, [entretiens], Paris, Seuil, 2011.
- *Maurizio Cattelan : All*, [exposition Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 4 nov. 2011-22 Janv. 2012], New York, Guggenheim Museum Publications, 2011.

**Chapman, Dinos et Jake**

- BAKER, Simon, « The Cruel Practice of Art », in *Jake & Dinos Chapman: Like a dog returns to its vomit*, Londres, Jay Jopling/White Cube, 2005.
- BROOKS, Xan « Gone to the dogs, Chapman target Goya again », *The Guardian*, 19 oct. 2005.
- JONES, Jonathan, « Look what we did », *The Guardian*, 31 mars 2003.
- JURY, Louise, « The Chapman brothers return with an echo of past images », *The Independant,* 19 oct. 2005.

Catalogues et ouvrages collectifs [ordre chronologique]

- *Jake and Dinos Chapman : Bad art for bad people,* [exposition Tate Liverpool, 15 déc. 2006-4 mars 2007], Liverpool, Tate Publishing, 2006.

- *Inside the death drive : excess and apocalypse in the world of the Chapman brothers* [ed. by Jonathan Harris], Liverpool, Tate Liverpool, 2010.
- *Flogging a dead horse : the life and works of Jake and Dinos Chapman*, New York, Rizzoli, 2011.

**Charlier, Jacques**

- *Jacques Charlier, L'art à contretemps*, Braine-l'Alleud, centre d'art Nicolas de Staël ; Bruxelles, Ed. Keepsake, 1994.

**Choi, Cody**

- WELCHMAN, John C., « Culture/Cuts : Post appropriation in the work of Cody Choi » (1998), in *Art after appropriation : essays on art in the 1990s*, Amsterdam, G & B Arts International, 2003, p. 245-261.

**Cieslewicz, Roman**

- ROUARD, Margo, *Roman Cieslewicz*, Paris, Thames & Hudson, 1993.

**Colescott, Robert**

- *Robert Colescott : Another Judgment*, [ed. by Terry Maxon Miller, text by Kenneth Baker], Charlotte, Knight Gallery, 1985.
- CARPENTER, Elizabeth, « Robert Colescott », in *Bits & Pieces Put Together to Present a Semblance of a Whole : Walker Art Center Collections*, Walker Art Center, Minneapolis, 2005.

**Cueco, Henri**

- CUECO, Henri, *L'arène de l'art*, Paris, Ed. Galilée, 1988.
- GOLDBERG, Itzhak, TILLIER, Bertrand, « Entretien avec Henri Cueco », *Sociétés & Représentations*, Paris, Publications de la Sorbonne, n° 31, 2011, p. 227-239.

Catalogues [ordre chronologique]

- *Ex-voto et vanités, Peintures d'Henri Cueco*, [exposition Musée des Beaux-Arts, Chartres, 3 juil. au 27 sept. 1999], Chartres, Musée des Beaux-Arts, 1999.
- *Henri Cueco entre vénération et blasphème*, [exposition Musée des Beaux-Arts, Pau, 7 avr.-20 juin 2005 ; École supérieure des arts et de la communication, SAGACE, salle d'art graphique et de création électronique, 7-22 avr. 2005], Paris, Somogy Ed. D'art, 2005.

**Edelson, Mary Beth**

- *The art of Mary Beth Edelson*, New York, Seven Cycles, 2002.

**Equipo Crónica**

- DALMACE, Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado*, Valence, Institut Valencia d'Art Modern, 2001.
- DALMACE, Michèle, « Equipo Crónica : Citation, citation, tout "n'est que" citation! », in *Emprunts et citation dans le champ artistique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 75-97.
- DARRIULAT, Jacques, « Equipo Crónica et la peinture démasquée », *Combat*, Paris, 24 juin 1974.

Catalogues [ordre chronologique]

- *Equipo Crónica, La distanciation de la distanciation : une démarche sémiotique*, [exposition Maison de la Culture, Saint-Etienne, oct.-nov. 1974 ; Maison de la Culture, Rennes, déc. 1974 ; Musée, Pau, janv.-févr. 1975 ; texte de Tomas Llorens], Saint-Etienne, Maison de la Culture, 1974.
- *Spain is different, Post-Pop and the New Image in Spain,* [exposition, Sainsbury Centre for Visual Arts, Norwich, juill.-août 1998 ; Museo de la Ciudad, Valence, janv.-févr. 1999], Norwich, Sainsbury Centre for Visual Arts, 1998.

**Ernest T.**

Catalogues [ordre chronologique]

- *Ernest T. : catalogue chronologique, thématique et systématique*, Limoges, Fonds régional d'art contemporain du Limousin ; Bourges, Fonds régional d'art contemporain de Bourgogne ; Bourges, la Box, 2001.
- *Ernest T., 55e Salon de Montrouge* [textes de Natacha Pugnet et Jean-Yves Jouannais], Montrouge, Salon de Montrouge, 2010.

**Erró**

- BERTRAND DORLÉAC, Laurence, *Erró*, Neuchâtel, Ed. Ides et Calendes, 2004.
- BROWNSTONE, Gilbert, *Erró,* Paris, Ed. Georges Fall, 1972.
- ERRÓ, *Easy is interesting*, Paris, Jannink, 1993.
- KVARAN, Danielle, *Erró, L'art et la vie*, Paris, Ed. Hazan, 2007.
- LÉVÊQUE, Jean-Jacques, « Pour rire », Les Nouvelles Littéraires, 18 décembre 1969.

Catalogues [ordre chronologique]

- *Erró, catalogue général 1*, Paris, Hazan, 1976.
- *Erró : 1974-1986, catalogue général 2 : l'incitation à la création*, Paris, Hazan, 1986.
- *Erró*, [exposition Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 27 oct. 1999-2 janv. 2000], Paris, Ed. du Jeu de Paume, Réunion des musées nationaux, 1999.
- *Erró : 1987-2006, catalogue général 3*, Paris, Hazan, 2007.
- *Erró, 50 ans de collages*, [exposition Centre Pompidou, Galerie d'art graphique, Paris,15 févr.-24 mai 2010], Paris, Ed. Du Centre Pompidou, 2010.
- *Erró : 2007-2012, : catalogue général 4*, Paris, Hazan, 2012.

**Export, Valie**

- DELPEUX, Sophie, *Le corps-caméra : le performer et son image*, Paris, Textuel, 2010.
- *Split : Reality, Valie Export*, [Ausstellung, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien], New York, Springer, 1997.

**Feldmann, Hans Peter**

- *Hans Peter Feldmann, 272 pages*, [exposition Hans Peter Feldmann. Art Exhibition, Fundacio Antoni Tapiès, Barcelona, nov. 2001-janv. 2002 ; Centre National de la photographie, Paris, févr.-mai 2002 ; Fotomuseum, Wintertur, août-oct. 2002 ; Museum Ludwig, Cologne, déc. 2002-mars 2003], Barcelona, Fundació Antoni Tàpies ; Paris, Centre national de la photographie ; Winterthur, Fotomuseum, 2001.

**Gelitin**

- *Gelitin : La Livre*, Paris, galerie Perrotin ; Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2011.

**General Idea**

- *General Idea : Haute-culture, General Idea : une rétrospective*, 1969-1994, [exposition Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 11 févr.-30 avr. 2011], Paris, Paris Musées, 2011.

**Gilje, Kathleen**

- NOCHLIN, Linda, « Seeing Beneath the Surface », *Art in America*, n° 3, mars 2002.

Catalogue

- *Revised and Restored, The Art of Kathleen Gilje*, [exposition, Bruce Museum, Greenwich, Connecticut, 11 mai-8 sept. 2013], Greenwich, Connecticut, Bruce Museum, 2013.

**Haacke, Hans**

- BOURDIEU, Pierre, HAACKE, Hans, *Libre-échange*, Paris, Ed. du Seuil ; Dijon, Les presses du réel, 1994.
- CHAMPEY (de), Inès, « Hans Haacke : jeu de l'art et enjeux de pouvoir », *Liber*, [Supplément au n° 90 de *Actes de la recherche en sciences sociales*], Paris, Ed. de Minuit, n° 8, déc. 1991.

**Jacquet, Alain**

- JACQUET, Alain, « Les camouflages d'Alain Jacquet », *Chefs d'œuvre de l'art*, n° 72, Paris, Hachette, 1964.

Catalogues [ordre chronologique]

- *Alain Jacquet, donut flight 6078* : [exposition ARC, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 27 avril-11 juin 1978 ; texte de Pierre Restany], Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1978.
- *Alain Jacquet : oeuvres de 1951 à 1998,* [exposition, Musée de Picardie, Amiens, 21 mars-17 mai 1998], Amiens, Musée de Picardie, 1998.
- *Alain Jacquet : camouflages 1961-1964,* [exposition, Châteauroux, Couvent des cordeliers, 19 mars-15 juin 2002 ; texte de Guy Scarpetta], Paris, Ed. Cercle d'art, 2002.
- *Alain Jacquet, camouflages et trames*, [exposition Musée d'Art moderne et d'art contemporain M.A.M.A.C., Nice, 29 janv. - 22 mai 2005], Nice, Musée d'art moderne et d'art contemporain, 2005.

**Jorn, Asger**

- JORN, Asger, « Modifications, Peinture détournée », texte accompagnant le catalogue de l'exposition [Paris, Galerie Rive Gauche, 6-28 mai 1959], reproduit dans son intégralité dans *Textes et documents situationnistes, 1957/1960*, [ed. établie par Gérard Berréby], Paris, Ed. Allia, 2004, p. 102-105.
- THÉODOROPOULOU, Vanessa, « Les *Modifications* d'Asger Jorn ou la mise "en situation" de la peinture », in *L'Image recyclée*, [sous la dir. de Georges Roque et Luciano Cheles], in *Figures de l'art*, n° 23, Pau, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 2013, p. 111-124.

Catalogues [ordre chronologique]

- *« Nouvelles défigurations » de Asger Jorn*, [exposition Paris, Galerie Rive Gauche, juin 1962 ; texte de Jacques Prévert], Paris, Galerie Rive Gauche, 1962.
- *Modifications Baj, Jorn, Spoerri*, [publié à l'occasion de l'exposition, Anvers, Galerie Ronny Van de Veld, 18 avr. -12 juil. 1998], Anvers, Galerie Ronny Van de Velde, 1998.

**Journiac, Michel**

- PAQUET, Marcel, *Michel Journiac, L'ossuaire de l'esprit*, Paris, Ed. de la Différence, 1977.

Catalogue

- *Michel Journiac*, [exposition Musée d'Art moderne et contemporain, Strasbourg, 19 févr.-9 mai 2004], Strasbourg, Musées de la ville de Strasbourg ; Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2004.

**Kolár, Jirí**

Catalogues [ordre chronologique]

- *L'œil éphémère*, [exposition Musée des Beaux-arts, Dijon, 28 juin-30 sept. 2002], Paris, Réunion des musées nationaux ; Dijon, musée des Beaux-arts, 2002.
- *Jirí Kolár : 1914-2002*, Helsinki, Amos Andersonin Taidemuseo, 2003.

**Komar & Melamid**

- BAYAR, Devrim, *Komar & Melamid, Un art de la médiation*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005.
- HILLINGS, Valerie L., « Komar and Melamid's Dialogue with (Art) History », *Art Journal*, vol. 58, n° 4, hiver 1999, p. 48-61.
- RATCLIFF, Carter, *Komar & Melamid*, New York, Abbeville Press Publishers, 1988.

Ouvrage collectif

- *Painting by numbers : Komar and Melamid's scientific guide to art*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1997.

**LaChapelle, David**

- *David LaChapelle,* [exposition La Monnaie de Paris, Paris, 6 févr.-31 mai 2009], Firenze, Giunti, 2009.

**Lavier, Bertrand**

- LAVIER, Bertrand, *Conversations 1982-2001*, Genève, Musée d'Art moderne et contemporain, 2001.

Catalogue

- *Bertrand Lavier depuis 1969* [exposition Centre Pompidou, Paris, 26 sept. 2012-7 janv. 2013], Paris, Ed. du Centre Pompidou, 2012.

**Leriche, Dany**

- *Dany Leriche, portraits sous influence*, [exposition Willy Dussert gallery, Bruxelles, 12 mai-12 juin 1994 ; texte de Daniel Arasse], Bruxelles, Willy Dussert gallery, 1994.

**Levine, Sherrie**

- DEBRABANT, Camille, « Photographie et *appropriation art* : mécanismes et usages de l'appropriation », in *L'image recyclée*, in *Figures de l'art*, n° 23, Pau, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 2013, p. 153-174.
- FRANCBLIN, Catherine, « L'âge d'or de la reproduction », *Art Press,* Paris, n° 156, 1991, p. 33-37.
- SINGERMAN, Howard, *Art history, after Sherrie Levine*, Berkeley (Calif.), University of California press, 2012.

**Lichtenstein, Roy**

- GRUEN, John, « Roy Lichtenstein : From outrageous parody to iconographic elegance. » *ARTnews,* n° 75, mars 1976, p. 38-42.
- WALDMAN, Diane, *Roy Lichtenstein*, Paris, Éditions du Chêne, 1971.

Catalogues et ouvrages collectifs [ordre chronologique]

- *Roy Lichtenstein : évolution*, [exposition Paris, Pinacothèque, 15 juin-23 sept. 2007], Paris, Pinacothèque de Paris ; Madrid : Fundación Juan March, 2007.
- *Roy Lichtenstein*, [ed. by Grahame Bader : essays by Graham Bader, Yve-Alain bois, John Coplans... (*et al.*)], Cambridge (Mass.), MIT press, 2009.
- *Roy Lichtenstein*, [exposition Centre Georges Pompidou, Paris, 3 juil-4 nov. 2013], Paris, Ed. du Centre Pompidou, 2013.

**Maciunas, Georges**

- MILLER, Larry, « Entretien avec Georges Maciunas », 24 mars 1978, repris in *Fluxus dixit*, [textes réunis et présentés par Nicolas Feuillie], Dijon, les Presses du réel, 2002, p. 49-74.

**Malassis (les)**

- BLUMENKRANZ, Noëmi, « La création collective dans les groupes d'art moderne », in *La création collective*, [sous la dir. de René Passeron], Paris, Ed. Clancier-Guenaud, 1981.
- PRADEL, Jean-Louis, « La coopérative des Malassis », *Opus International*, Paris, Ed. Georges Fall, n° 52, 1974, p. 24-33.

Catalogues [ordre chronologique]

- *La Coopérative des Malassis : Cueco, Fleury, Latil, Parré, Tisserand,* [exposition Centre des expositions de la ville de Montreuil, Montreuil, 3 mai-20 juin 1977], Montreuil, Centre des expositions, Galerie municipale M. T. Douet, 1977.
- *La Coopérative des Malassis, Enjeux d'un collectif d'artistes*, [exposition, Service municipal de la culture de Bagnolet, Bagnolet, 10 nov.-4 déc. 1999], Ville de Bagnolet, 1999.

**Minjun, Yue**

- *Yue Minjun, L'ombre du fou rire*, [exposition Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 14 nov. 2012-17 mars 2013], Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2012.

**Morellet, François**

- *François Morellet, Réinstallations*, [exposition, Centre Pompidou, Paris, 2 mars-4 juill. 2011], Paris, Centre Georges Pompidou, 2011.

**Morimura, Yasumasa**

Catalogues [ordre chronologique]

- *Morimura Yasumasa : self-portrait as art history*, [exposition Museum of Contemporary Art, Tokyo, 25 avr.-7 juin 1998 ; The National Museum of Modern Art, Kyoto, 16 juin-2 août 1998 ; Marugame Genichiro Inokuma Museum of Contemporary Art, 30 août-18 oct. 1998], Tokyo, Museum of Contemporary Art, 1998.
- *Morimura self-portraits : an inner dialogue with Frida Kahlo*, [exposition Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo, 20 juill.-30 sept. 2001], Tokyo, fondation Arc-en-Ciel, 2001.
- *Daughter of art history. Photographs by Yasumasa Morimura*, New York, Aperture, 2003.

**Muniz, Vik**

- *Vik Muniz*, [exposition Centre national de la photographie, Paris, 17 novembre 1999-10 janvier 2000 ; Caisse des dépôts et consignations, 19 novembre-23 décembre 1999 et Galerie Xippas, 20 novembre 1999-15 janvier 2000 ; textes de Régis Durand, Peter Galassi et Vik Muniz], Paris, Centre national de la photographie, 1999.

**Orlan**

- HATAT, Brigitte, « Entretien avec Orlan », *L'en-je lacanien*, n° 3, 2004.

Catalogue

- *Orlan*, [exposition *Orlan, méthodes de l'artiste*, Centre national de la photographie, Paris, 31 mars-28 juin 2004], Paris, Flammarion, 2004.

**Pistoletto, Michelangelo**

- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn, *Arte Povera*, Londres, Phaidon, 1999.
- BERNADAC, Marie-Laure, « Entretien avec Michelangelo Pistoletto », in Dossier de presse de l'exposition *Michelangelo, Année 1, Le Paradis sur terre*, [exposition musée du Louvre, Paris, 25 avr.-2 sept. 2013], p. 5.

Catalogue

- *Michelangelo Pistoletto*, [exposition, Mamac, Nice, 30 juin-4 nov. 2007], Nice, Mamac, 2007.

**Pras, Bernard**

- ECLIMON, Christian-Louis, *Bernard Pras, "Inventaires"*, Paris, Art in progress, 2007.

**Présence Panchounette**

- PRÉSENCE PANCHOUNETTE, « Présence Panchounette », *Public*, n° 2, 1984.
- PRÉSENCE PANCHOUNETTE, *L'ordre total*, Rennes, La Criée ; Saint-Fons, Centre d'arts plastiques, 1989.

Catalogues [ordre chronologique]

- *Présence Panchounette : œuvres choisies*, [exposition Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, Labège, 13 déc. 1986-30 janv. 1987 ; Musée des beaux-arts de Calais, 3 juill.-29 sept. 1987], Labège, Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées ; Calais, Musée des beaux-arts, 1986.
- *Présence Panchounette,* [exposition CAPC-Musée d'art contemporain Bordeaux, juin-sept. 2008], Bordeaux, CAPC-Musée d'art contemporain, 2008.

**Ramos, Mel**

- CLARIDGE, Elizabeth, *Mel Ramos,* London, Mathews Miller Dunbar, 1975.

Catalogue

- *Mel Ramos*, *Heroines, Goddesses, Beauty Queens*, Bielefeld, Kerber Verlag, 2002.

**Rauschenberg, Robert**

- CRIMP, Douglas, « On the Museum's Ruins », *October*, vol. 13, 1980, p. 41-57.
- MILLET, Catherine, SALOMON, Myriam, entretien avec RAUSCHENBERG, Robert, « Robert Rauschenberg à travers le monde », *Art Press*, n° 65, 1982.
- STEINBERG, Leo, « Autres critères », (1972), extrait traduit par Annick Baudoin in *Art en théorie, 1900-1990* : *une anthologie*, [par Charles Harrison et Paul Wood], Paris, Ed. Hazan, 1997, p. 1034-1040.

Catalogue

- *Robert Rauschenberg, Combines*, [exposition Metropolitan Museum of Art, New York, 20 déc. 2005-2 avr. 2006 ; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 21 mai-4 sept. 2006 ; Centre Pompidou, Paris, 11 oct. 2006-15 janv. 2007 ; Moderna Museet, Stockholm, 17 févr.-6 mai 2007.], Paris, Ed. du Centre Pompidou, 2006.

**Raynaud, Patrick**

- *Patrick Raynaud : la stratégie des apparences*, Paris, Galerie Langer Fain, 1991.

**Raysse, Martial**

- COTTRELL, Édith, entretien avec RAYSSE, Martial, « Martial Raysse, deuxième partie : films », *Zoom, le magazine de l'image*, Paris, Société Publicness, n° 9, nov.-déc. 1971, p. 14-17.
- DAGEN, Philippe, « Martial Raysse, Le moderne cannibale », *Art Press*, Paris, n°133, février 1989, p. 14-15.
- DE BELLEVAL, Guy, entretien avec RAYSSE, Martial, « Je prends des émotions au piège », *La Galerie des Arts*, Paris, n° 34, mai 1966, p. 8-10.
- HAHN, Otto, « Martial Raysse ou l'obsession solaire. », [préface d'exposition, galerie Iolas, Paris, 1965], in *Avant garde : théorie et provocations*, 1992, Nîmes, CNAP et Ed. Jacqueline Chambon, p. 103-108.
- HAHN, Otto, « Le "Matisse des prisunics" et le "Rodin des déchets" mettent la couleur et le dynamisme en scène », *Arts Loisirs*, n° 24, Paris, 9-15 mars 1966.
- HAHN, Otto, « Martial Raysse ou la beauté comme invention et délire », *Art International*, Paris, vol. 5/6, été 1966, p. 78-80.

- RAYSSE, Martial, « La beauté c'est le mauvais goût », *Jeune Afrique*, n° 372, 19 févr.-25 févr. 1968, p. 39.
- SHARP, Willoughby, « Martial Raysse », *Quadrum*, n° 17, 1964 , p. 150.
- TRONCHE, Anne, « Made in Japan » in *Nature (artificielle)*, [exposition Espace Electra, Paris, 9 oct.-30 déc. 1990], Paris, Fondation Electricité de France, 1990, p. 70-73.

Catalogues [ordre chronologique]

- *Martial Raysse, maître et esclave de l'imagination*, [exposition, Stedelijk museum, Amsterdam, 15 oct.-28 nov. 1965], Amsterdam, Stedelijk museum, 1965.
- *Martial Raysse, rétrospective*, [exposition, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 26 nov. 1992-31 janv. 1993 ; Carré d'art, Nîmes, Musée d'art contemporain, 23 sept.-5déc. 1993], Paris, Ed. du Jeu de Paume, Réunion des musées nationaux, 1992.
- *Martial Raysse*, [exposition Paris, Centre Pompidou, Musée d'art moderne, Galerie 1, 14 mai-22 sept. 2014 ; cat. sous la dir. de Catherine Grenier], Paris, Centre Pompidou, 2014.

**Rebufa, Olivier**

- ARDENNE, Paul, *Olivier Rebufa*, Paris, Galerie Baudoin Lebon, 2006.
- *Olivier Rebufa*, [exposition Paris, 18 juin-11 août 1997, texte de Nathalie Viot], Paris, Centre national de la photographie ; Arles, Actes Sud, 1997.

**Recalcati, Antonio**

- LASCAULT, Gilbert, « Recalcati et le bon usage de Chirico », *XX^e^ Siècle*, n° 42, 1974.

Catalogue

- *Recalcati, « La Bohème de Chirico »*, [exposition, Galerie Mathias Fels, Paris, oct.-nov. 1973 ; texte d'Alain Jouffroy], Paris, s.n., 1973.

**Rivers, Larry**

- HUNTER, Sam, *Larry Rivers*, [trad. par Jeanne Bouniort], Paris, Ed. Cercle d'art, 1990.

**Saint Phalle (de), Niki**

- FRANCBLIN, Catherine, *Niki de Saint Phalle, la révolte à l'œuvre*, Paris, Ed. Hazan, 2013.
- LEYDIER Richard, « Niki de Saint Phalle, *Vénus de Milo* », *Artpress2*, *Les Nouveaux réalistes*, n° 4, février-mars-avril 2007, p. 107-111.

**Saul, Peter**

- *Peter Saul*, [exposition, Musée de l'abbaye Sainte-Croix, Les Sables-d'Olonne, 26 juin-26 sept. 1999 ; Musée de l'hôtel Bertrand, Châteauroux, 22 oct.-31 déc.1999 ; musée des beaux-arts, Dole, 15 janv.-2 avr. 2000 ; Musée des Beaux-Arts, Mons, 16 av.-25 juin], Les Sables-d'Olonne, Musée de l'abbaye Sainte-Croix ; Paris, Somogy, 1999.

**Saura, Antonio**

- SAURA, Antonio, *Mémoire du temps : carnet de notes*, [trad. de l'espagnol par Gérard de Cortanze], Paris, Ed. de la Différence, 1994.

Catalogue

- *Antonio Saura, Superpositions*, [exposition Galerie Stadler, Paris, 25 sept-31 oct. 1974 ; trad. de l'espagnol par Robert Marrast], Paris, galerie Stadler, 1974.

**Séchas, Alain**

- Alain Séchas, *Rêve brisé*, [exposition Musée Bourdelle, Paris, 11 avr.-24 août 2008], Paris, Paris Musées, 2008.

**Sherman, Cindy**

- ARASSE, Daniel, « Les Miroirs de Cindy Sherman », in *Anachroniques*, Paris, Gallimard, 2006.p. 95 -103.
- DANTO, Arhtur, *History Portraits,* Munich/Paris, Schirmer/Mosel, 1991.
- DÖTTINGER, Christa, *Cindy Sherman, History Portraits*, *The Rebirth of the Painting after the End of Painting*, [trad. de l'allemand en anglais par Daniel Mufson], Ed. Schirmer/Mosel, 2012.

Catalogues [ordre chronologique]

- *Cindy Sherman, Rétrospective*, [exposition The Museum of Contemporary art, Los Angeles, 2 nov. 1997 – 1 févr. 1998 ; Museum of Contemporary art, Chicago, 21 févr. - 31 mai 1998 ; Galerie Rudolfinum, Prague, 25 juin – 23 août 1998 ; Barbican Art Gallery, Londres, 10 sept. - 13 déc. 1998 ; CAPC, Musée d'art contemporain de Bordeaux, 6 févr. - 25 avr. 1999 ; Museum of Contemporary art, Sydney, 4 juin – 29 août 1999 ; Art Gallery of Ontario, Toronto, 1 oct. 1999 – 2 janv. 2000], Paris, Ed. Thames & Hudson SARL (pour l'édition française), 1998.
- *Cindy Sherman*, [exposition Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 18 mai - 3 septempre 2006 ; Kunsthaus Bregenz, Bregenz, 25 novembre 2006 – 14 janvier 2007 ; Lousiana Museum of Modern Art, Humlebaek, 9 février - 13 mai 2007 ; Martin-Gropius-Bau, Berlin, 15 juin – 10 semptembre 2007], Paris, Flammarion / Ed. Jeu de Paume, Paris, 2006.

**Shonibare, Yinka**

- ENWEZOR, Okwui, SHONIBARE, Yinka « Yinka Shonibare : Of Hedonism, Masquerade, Carnivalesque and Power, a Conversation with Okwui Enwezor », in *Looking Both Ways : Art of the Contemporary African Diaspora*, [exposition Museum for African art, New-York, 14 nov. 2003-1er mars 2004 ; Ed. Laurie Ann Farrell], Gent, Snoeck, 2003.

Catalogue

- *Yinka Shonibare, Be-Muse*, [exposition Musée Hendrik Christian Andersen, Rome, 5 déc. 2001-3 mars 2002], Roma ; Torino, Umberto Allemandi & C., 2002.

**Spoerri, Daniel**

- HAHN, Otto, *Daniel Spoerri*, Paris, Flammarion, 1990.

Catalogue

- *Daniel Spoerri*, [exposition Centre Pompidou, Paris, 6 mars-6 mai 1990], Paris, Centre Pompidou, 1990.

**Stas, André**

- *André Stas / Collages*, Bruxelles, 100 Titres, Yellow Now, Côtés arts, 2013.

**Thurnauer, Agnès**

- BOULBÈS, Carole, « Agnès Thurnauer, Peindre au moyen des mots », *Art Press,* févr. 2006.

**Warhol, Andy**

- BONITO OLIVA, Achille, *Warhol verso de Chirico*, [exposition Marisa del Re Gallery, New York], Milan, Electa, 1982.
- DAGGET DILLENBERGER, Jane, *The religious art of Andy Warhol*, New York, The Continuum Publishing Company, 1998.

Catalogue

- *Andy Warhol, Rétrospective* [exposition MoMA, New York, 6 févr.-4 mai 1989 ; Centre Pompidou, Paris, 21 juin-10 sept. 1990], Paris, Ed. du Centre Pompidou, 1990.

**Witkin, Joel Peter**

- CASTANET, Hervé, *Joel-Peter Witkin, l'angélique et l'obscène*, Nantes, Ed. Pleins feux, 2006.
- PARRY, Eugenia, *Joel-Peter Witkin*, Paris, Phaidon, 2007.

Catalogue

- *Joel-Peter Witkin*, [exposition Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, avr.-juin 1988], Madrid, Centro de Arte Reina Sofia, 1988.

**Wurm, Erwin**

- SERRUS, Charlotte, « Transcodages parodiques, Trois propositions sculpturales autour du modernisme », in *Les doubles je[ux] de l'artiste, Identité, fiction et représentation de soi dans les pratiques contemporaines*, [sous la dir. de Natacha Pugnet], Aix en Provence, Presses Universitaires de Provence, 2012, p. 159-177.

**Yong Ping, Huang**

- LIN, Xiaoping, « Those Parodic Images : A Glimpse of Contemporary Chinese Art », *Leonardo*, Vol. 30, n° 2, 1997, p. 113-122.

# 3. Autres ouvrages, articles, actes et catalogues

- ADAMO, Amélie, *Une histoire de la peinture des années 1980 en France*, Paris, Klincksieck, 2010.
- ARASSE, Daniel, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, 1992, Paris, Flammarion, 1996.
- ARASSE, Daniel, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997.
- ARASSE, Daniel, « La femme dans le coffre », in *On y voit rien*, (2001), Paris, Gallimard, 2003.
- BAQUÉ, Dominique, *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, Paris, Ed. du Regard, 1998.
- BAQUÉ, Dominique, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Ed. du Regard, 2009.

- BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », (1968), *Œuvres complètes, III, Livres, textes, entretiens, 1968-1971*, Paris, Ed. Du Seuil, 2002.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.
- BATAILLE, Georges, « L'Anus solaire », (1931), *Œuvres complètes*, *I. Premiers Écrits, 1922-1940,* [présentation de Michel Foucault], Paris, Ed. Gallimard, p. 79-86.
- BAUDRILLARD, Jean, « La précession des simulacres », in *Simulacres et simulation*, Paris, Ed. Galilée, 1981, p .9-69.
- BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, (1935-1936), [trad. française par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz], Paris, Ed. Allia, 2010
- BERGSON, Henry, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, P.U.F., Paris, 1967.
- BIALOSTOCKI, Jan, « The Eye and the window. Realism and symbolism of light-reflections in the art of Albrecht Dürer and his predecessors », in *The Message of Images, Studies in the History of Art*, Vienne, IRSA, 1988, p. 77-92.
- BLOOM, Harold, *L'angoisse de l'influence*, (1973), [préface trad. par Aurélie Thiria-Meulemans ; essai trad. par Maxime Shelledy et Souad Degachi], Paris, Ed. Aux forges de Vulcain, 2013.
- BONITO OLIVA, Achille, « La trans-avant-garde italienne », *Flash Art*, n° 92-93, oct.-nov. 1979, trad. de l'italien par Hélène Bocard in *L'époque, la mode, la morale, la passion, Aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977-1987*, Paris, Ed. du Centre Georges Pompidou, 1987, p. 564-565.
- BOURDIEU, Pierre, « Mais qui a créé les créateurs ? », (1980), in *Questions de sociologie*, Paris, Ed. de Minuit, 1984, p. 207-221.
- BUCHLOH, Benjamin B., « Allégorie et appropriation dans l'art contemporain », in *Essais Historiques II, art contemporain*, Villeurbanne, Art édition, 1992, p. 107-153.
- BUIGNET, Christine, *La Mise en jeu du fictif dans la photographie*, [thèse de 3e cycle, sous la dir. de Jean Arrouye], Lille, université de Lille, 1998.
- BÜRGER, Peter, *Théorie de l'avant-garde*, (1974), [trad. de l'allemand par Jean-Pierre Cometti], Paris, Questions théoriques, 2013.
- BRETON, André, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 2002.
- CABANNE, Pierre, RESTANY, Pierre, *L'avant-garde au XXe siècle*, Paris, Ed. André Balland, 1969.
- CAILLOIS, Roger, *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige*, Paris, Ed. Gallimard, 1991.
- CARERI, Giovanni, « L'écart du cadre », in *L'œuvre et son accrochage*, in *Cahiers du Mnam*, n° 17/18, 1986, p. 159-167.
- CHALUMEAU, Jean-Luc, *Histoire critique de l'art contemporain*, Paris, Klinsksieck, 1994.
- CHASTEL, André, *L'illustre incomprise, Mona Lisa*, Paris, Gallimard, 1988.
- CLAIR, Jean, *Art en France, une nouvelle génération,* Paris, Ed. du Chêne, 1972.
- COMPAGNON, Antoine, *Les 5 paradoxes de la modernité*, Paris, Ed. du Seuil, 1990.

- CORNU, Marie, « La signature et l'existence juridique de l'œuvre », *Sociétés & Représentations*, Paris, Publications de la Sorbonne, n° 25, 2008, p. 25-34.
- CRIMP, Douglas, « Pictures », *October*, vol. 8, 1979, p. 75-88.
- CRIMP, Douglas, « The Photographic Activity of Postmodernism », *October*, vol. 15, 1980, p. 91 -101.
- DAGEN, Philippe, *L'art Français, le XXe siècle*, VI, Paris, Ed. Flammarion, 1998.
- DANTO, Arthur, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, (1997), [trad. de l'anglais par Claude Hary-Shaeffer], Paris, Ed. du Seuil, 2000.
- DEBORD, Guy-Ernest, WOLMAN, Gil J., « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues*, Bruxelles, n° 8, mai 1956.
- DEBRABANT, Camille, « "Fotobilder", "tableaux photographiques" et "images peintes", la peinture à l'épreuve de la photographie dans l'œuvre de Gerhard Richter, Jeff Wall et Jean-Michel Alberola », in *Le Postmoderne : un paradigme pertinent dans le champ artistique ?*, [Actes de colloque, INHA et Grand Palais, Paris, 30-31 mai 2008 ; publication en ligne], p. 57-66.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Vénus, Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, 1999.
- DORFLÈS Gillo, *Le Kitsch, un catalogue raisonné du mauvais goût*, (1968), [trad. de l'italien par Paul Alexandre], Bruxelles, Ed. Complexe, 1978.
- ECO, Umberto, *Apostille au nom de la rose*, [trad. de l'italien par Myriem Bouzaher], Paris, Ed. Grasset, 1985.
- ECO, Umberto, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux*, vol. 12, n° 68, 1994, p. 9-26.
- EDELMAN, Bernard, HEINICH, Nathalie, *L'art en conflits, L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris, Ed. de la Découverte, 2002.
- FOSTER, Hal, « Re : post », *Parachute*, n° 26, printemps 1982, Montréal, p. 11-15.
- FOSTER, Hal, *The Anti-Aesthetic, essays on postmodern culture*, Seattle, Washington, Bay Press, 1983.
- FOSTER, Hal, « Polémiques post-modernes », *Recodings – Art, Spectacle, Cultural Politics*, Washington, Bay Press, 1985, trad. de l'américain par Véronique Wiesinger in *L'époque, la mode, la morale, la passion*, *aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977-1987*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.
- FOSTER, Hal, *Le retour du réel, situation actuelle de l'avant-garde*, (1995), [trad. française par Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht], Bruxelles, La Lettre volée, 2005.
- FOUCAULT, Michel, « Les Suivantes », in *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- FOURCADE, Dominique, « Crise du cadre, À propos d'un tableau de Matisse, *Le peintre dans son atelier* », in *L'œuvre et son accrochage*, in *Cahiers du Mnam*, n° 17/18, 1986, p. 68-83.
- FRAENKEL, Béatrice, *La signature, Genèse d'un signe*, Paris, Gallimard, 1992.

- FRIED, Michael, « Art et objectivité », (1967), traduit in *Art en théorie, 1900-1990 : une anthologie*, [par Charles Harrison et Paul Wood], Paris, Ed. Hazan, 1997. p. 896-909.
- GLOAGUEN, Hervé, TRONCHE, Anne, *L'art actuel en France, du cinétisme à l'hyperréalisme*, Paris, Ed. Balland, 1973.
- GONCOURT (de), Edmond et Jules, *Manette Salomon,* T.1, chap. VII, Paris, A. Lacroix Verboeckhoven, 1868.
- GREENBERG, Clement, « Avant-garde et kitsch », (1939), in *Art et culture, essais critiques*, [trad. de l'américain par Ann Hindry], Paris, Macula, 1989, p. 9-28.
- GROJNOWSKI, Daniel, *Aux commencements du rire moderne, l'esprit fumiste,* Paris, J. Corti, 1997.
- HEINICH, Nathalie, *La gloire de Van Gogh : essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Ed. de Minuit, 1991.
- HEINICH, Nathalie, *L'élite artiste, Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.
- HEINICH, Nathalie, « La signature comme indicateur d'artification », *Sociétés & Représentations,* Paris, Publications de la Sorbonne, n° 25, 2008, p. 97-106.
- HOY, Anne H., *Fabrications : staged, altered and appropriated photographs*, New York, Abbeville Press, 1987.
- HUGHES, Robert, *The Shock of the New, art and the century of change*, (1980), London, Thames and Hudson, 1991.
- JAMESON, Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, (1991), [trad. de l'américain par Florence Nevoltry], Paris, Ecole Nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, 2007.
- JENCKS, Charles, « Postmodern and Late Modern : The Essential Definitions », *Chicago Review*, vol. 35, n° 4, 1987.
- JENCKS, Charles, *Post-Modernism : the new classicism in art and architecture*, Londres, Academy Editions, 1987.
- JOUFFROY, Alain, *XX^e^ siècle, Essais sur l'art moderne et d'avant-garde*, Lyon, Ed. Fage, 2008
- JOURDE, Pierre, *Empailler le toréador, L'incongru dans la littérature française*, Paris, Ed. J. Corti, 1999.
- JUNOT, Philippe, « L'atelier comme autoportrait », *Künsterbilder, Images de l'artiste*, [colloque du Comité International d'Histoire de l'Art, Université de Lausanne, 9-12 juin 1994 ; éd. par Pascal Griener et Peter J. Schneemann], Bern, Peter Lang, 1998, p. 83-97.
- KAPROW, Allan, « L'héritage de Jackson Pollock », in *L'art et la vie confondus*, [textes réunis par Jeff Kelley ; trad. par Jacques Donguy], Paris, centre Georges Pompidou, 1996, p. 32-42.
- KELLER, Jean-Pierre, *La nostalgie des avant-gardes*, La Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube, 1991.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « L'ironie comme trope », *Poétique*, n° 41, Paris, Ed. Seuil, févr. 1980, p.108-127.

- KLEIN, Robert, « L'art et l'attention au technique », (1964), in *La forme et l'intelligible,* Paris, Ed. Gallimard, 1970, p. 382-393.
- KRAUSS, Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, [trad. par Jean-Pierre Criqui], Paris, Macula, 1993.
- KRIS, Ernst, KURZ, Otto, *La Légende de l'artiste*, (1934), [trad. française par Laure Cahen-Maurel], Pars, Ed. Allia, 2010.
- LASCAULT, Gilbert, « N+1 Banalités sur le maquillage », in *Écrits timides sur le visible*, Paris, Ed. Armand Colin, 1992, p. 262-275.
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude, « Au Beauty Parlour », (1977), *Annexes – de l'œuvre d'art*, Bruxelles, Ed. la Part de l'œil, 1999, p. 69-111.
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude, « Constat à l'amiable », in *L'œuvre et son accrochage*, in *Cahiers du Mnam*, n° 17/18, 1986, p. 84-91.
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude, « À partir du cadre (vignettes) », (1987), in *Annexes – de l'œuvre d'art*, Bruxelles, Ed. la Part de l'œil, 1999, p. 181-223.
- LISTA, Giovanni, *Futurisme ; Manifestes, Documents, Proclamations*, Lausanne, Ed. L'Âge d'Homme, 1973.
- LYOTARD, Jean-François, « Du bon usage du postmoderne », propos recueillis par Jean-Loup Thébaud, *Magazine Littéraire*, Paris, mars 1987, n° 239-240, p. 96-97.
- MARRET, Bertrand, *Portraits de l'artiste en singe : les singeries dans la peinture*, Paris, Somogy, 2001.
- MILLET, Catherine, *L'art contemporain*, Paris, collection Dominos, Ed. Flammarion, 1997.
- MOLES, Abraham, « Qu'est-ce que le kitsch ? », *Communication et Langage*, n° 9, mars 1971, p. 74-87.
- NOCHLIN, Linda, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, (1989), [trad. française par Oristelle Bonis], Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 1993.
- OTTINGER, Didier, « Courants, vagues, flux et reflux », in *L'art contemporain en question*, [cycle de conférences organisé à la Galerie nationale du Jeu de Paume, automne 1992-hiver 1993], Paris, Ed. du Jeu de Paume, 1994, p. 41-51.
- PERNOUD, Emmanuel, *Le Bordel en peinture, L'art contre le goût*, Paris, Ed. Adam Biro, 2001.
- PIERCE, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, [textes rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle], Paris, Ed. du Seuil, 1978.
- PIERRE, José, *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987.
- PLATON, *Gorgias*, [trad. de Monique Canto-Sperber], Paris, Flammarion, 1987, 464e 465c.
- POIVERT, Michel, *La Photographie Contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002.
- PUGNET, Natacha, « Double je/double jeu – l'artiste et ses figures », in *Les doubles je[ux] de l'artiste, Identité, fiction et représentation de soi dans les pratiques contemporaines*, [sous la dir. de Natacha Pugnet], Aix en Provence, Presses Universitaires de Provence, 2012, p. 5-15.

- PUGNET, Natacha, « L'artiste en représentation, ou l'économie du double », in *Les doubles je[ux] de l'artiste, Identité, fiction et représentation de soi dans les pratiques contemporaines*, [sous la dir. de Natacha Pugnet], Aix en Provence, Presses Universitaires de Provence, 2012, p. 141-157.
- PUTNAM, James, *Le Musée à l'œuvre, le musée comme médium dans l'art contemporain*, [trad. française par Christian-Martin Diebold], Paris, Thames & Hudson, 2002.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, Paris, impr. de J. Didot, 1823.
- REKOW, Lydie, « Le Musée Re-cité », in *« Et Re! » Recyclage, Reprise, Retour*, in *La Voix du regard*, Paris, n° 18, automne 2005, p. 29-38.
- RIOUT, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne?*, Paris, Ed. Gallimard, 2000.
- ROQUE, Georges, *Ceci n'est pas un Magritte : essai sur Magritte et la publicité*, Paris, Flammarion, 1983.
- ROSE, Magaret, *The post-modern and the post-industrial*, *a critical analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- ROSENBERG, Harold, « Les peintres d'action américains », (1952), extrait trad. in *Art en théorie, 1900-1990* : *une anthologie*, [par Charles Harrison et Paul Wood], Paris, Ed. Hazan, 1997, p. 643-647.
- ROSENBERG, Harold, *La Dé-définition de l'art*, (1972), [trad. par Christian Bounay], Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 1992.
- ROSENKRANZ, Karl, *Esthétique du laid*, (1853), [trad. de l'allemand par Sybille Muller], Belval, Ed. Circé, 2004.
- ROUILLÉ, André, « La question postmoderne », *La recherche photographique*, Paris, Paris Audiovisuel / Maison européeenne de la photographie / Université Paris VIII, n° 13, automne 1992.
- SALMON, Dimitri, *La Vénus de Milo, un mythe*, Paris, Gallimard, Réunion des musées nationaux, 2000.
- SCHAPIRO, Meyer, « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques », in *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1990, p. 7-34.
- SCHNEIDER, Pierre, *Matisse,* (1984), Paris, Flammarion, 1992.
- SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Ed. du Seuil, 2001.
- SILVER, Kenneth, *Vers le retour à l'ordre, L'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale, 1914-1925*, (1989), [trad. de l'anglais par Dennis Collins], Paris, Flammarion, 1991.
- SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- TORRES, Félix, *Déjà-vu : Post et néo-modernisme, le retour du passé,* Paris, Ramsay, 1986.
- VIGNE, Georges, *Dessins d'Ingres : catalogue raisonné des dessins du Musée de Montauban*, Paris, Gallimard ; Réunion des musées nationaux, 1995.

- VOUILLOUX, Bernard, *Le Tableau vivant, Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, 2002.


**Ouvrages collectifs, Actes de colloques [ordre chronologique]**


- *The Anti-Aesthetic, essays on postmodern culture*, [ed. by Hal Foster], Seattle, Washington, Bay Press, 1983.
- *Art After modernism : rethinking representation*, [ed. By Brian Wallis], New York, New museum of contemporary art, 1984.
- *Constructed realities : the art of staged photography*, [ed. by Michael Köhler], Zürich, Stemmle ; Munich, Kunstverein, 1995.
- « Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ? », Dossier *Beaux-arts magazine*, n° 165, févr. 1998, p. 84-89.
- *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, [sous la dir. de Emmanuel de Waresquiel], Paris, CNRS Ed./Larousse-Bordas, 2001.
- *Métatextualité et métafiction, Théorie et analyses*, [ouvrage coll. du CRILA (Centre de Recherches Inter-Langues d'Angers), sous la dir. de Laurent Lepaludier], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.
- *L'incongru dans la littérature et l'art*, [actes du colloque d'Azay-Le-Ferron, mai 1999, organisé par Pierre Jourde], Paris, Ed. Kimé, 2004.
- *L'art du XX^e^ siècle, De l'art moderne à l'art contemporain, 1939-2002*, [sous la dir. de Daniel Soutif], Paris, Ed. Citadelles & Mazenod, 2005.
- *Contemporary Chinese Art, Primary Documents*, [Ed. by Wu Hung, with the assistance of Peggy Wang], New York, Museum of modern art, 2010.
- *Conditions de l'œuvre d'art de la Révolution française à nos jours*, [sous la dir. de Bertrand Tillier et Catherine Wermester], Lyon, Ed. Fage, 2011.


**Catalogues [ordre chronologique]**


- *L'époque, la mode, la morale, la passion*, *aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977-1987*, [exposition Centre Georges-Pompidou, Paris, 21 mai-17 août 1987 ; sous la dir. de Bernard Blistène, Catherine David, Alfred Pacquement], Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.
- *High and Low : Modern art and popular culture*, [exposition MoMA, New York, 7 oct.-15 janv. 1991], New York, MoMA, 1991.
- *The Museum as Muse : Artists Reflect*, [exposition MoMA, New York, 14 mars-1er juin 1999], New York, The Museum of Modern Art, 1999.
- *Cher Peintre... Lieber Maler...Dear Painter, Peintures figuratives depuis l'ultime Picabia*, [exposition Centre Pompidou, Paris,12 juin-2 sept. 2002 ; Kunsthalle, Vienne, 20 sept. 2002-1er janv. 2003 ; Francfort, Schirn Kunsthalle, 14 jan. 2003-6 avr. 2003], Paris, Ed. du Centre Pompidou, 2002.
- *Jean Fouquet, Peintre et Enlumineur du XV^e^ siècle*, [exposition Bibliothèque nationale de France sur le site Richelieu, 25 mars-22 juin 2003], Paris, Bibliothèque nationale de France ; Hazan, 2003.
- *La photographie mise en scène, créer l'illusion du réel*, [exposition Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, 16 juin-1er oct. 2006 ; sous la dir. de Lori Pauli], Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 2006.

- *Giorgio de Chirico, La Fabrique des rêves*, [exposition, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 13 févr.-24 mai 2009], Paris, Paris Musées, 2009.
- *Chefs-d'œuvre ?*, [exposition, centre Pompidou-Metz, Metz, 12 mai 2010-29 août 2011 ; cat. sous la dir. de Laurent Le Bon], Metz, centre Pompidou-Metz, 2010.
- *Entre code et corps, Tableau vivant et photographie mise en scène*, [sous la dir. de Christine Buignet et Arnaud Rykner], *Figures de l'art*, n° 22, Pau, presses universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2012.

# Index

**A**
Abastado, Claude, 46, 47, 50, 207, 211, 255, 331, 344
Adamo, Amélie, 172, 257, 258
Aguer, Montse, 130, 131, 339
Aillaud, Gilles, 161-164, 261, 347, 373, 384, 390
Allais, Alphonse, 97, 102, 229
Allié, Georges, 133
Altdorfer, Albrecht, 185
Ambroise, Guillaume, 342-344
Ameline, Jean-Paul, 162, 163, 259, 262, 373
Amiel, Henri-Frédéric, 375
Andre, Carl, 228
Andrès, Bernard, 387, 394
Andres, Ursula, 193
Antin, Eleanor, 215, 365, 366
Arasse, Daniel, 208, 290, 336, 352-354, 366
Aristote, 12, 15, 25, 42-44, 189, 211, 408
Arman, 158, 163, 213, 308, 340, 341
Arp, Hans, 67
Arroyo, Eduardo, 12, 37, 41, 121, 161-164, 190, 191, 255, 256, 259-263, 347, 370, 371, 373, 384, 389, 390, 392, 396, 412
Art & Language, 321-323, 333, 413
Arts incohérents, 16, 78, 79, 97-103, 120, 137, 226, 228, 229, 300, 328, 409
Astier, Pierre, 260, 390
Aucouturier, Michel, 206
Axell, Evelyne, 226, 291, 292, 328, 338
**B**
Baargeld, Johannes, 113, 116, 117, 120, 157, 160, 293, 370
Bacon, Francis, 55, 195, 203, 240, 311
Baillet, Christian, 227
Baj, Enrico, 73, 160, 230-232, 331, 387
Baker, Kenneth, 378
Baker, Simon, 252
Bakhtine, Mikhaïl, 18, 44-46, 48, 206, 236, 238, 337, 338, 344, 350, 411
Baldwin, Michael, 321, 322
Balzac (de), Honoré, 368, 369
Banksy, 205, 206
Baqué, Dominique, 215, 295, 361
Barber, Bruce Allistair, 397
Baridon, Laurent, 12, 87, 256
Barker, Clive, 243, 332
Barthes, Roland, 33, 76, 362, 380
Basquiat, Jean-Michel, 332
Bataille, Georges, 26, 81, 82
Baudelaire, Charles, 79, 80, 96, 356
Baudrillard, Jean, 27
Bayard, Hippolyte, 363
Belting, Hans, 208
Belzane, Guy, 29
Bergius, Hanne, 114, 116
Bergson, Henry, 18
Bernadac, Marie-Laure, 121, 123, 124, 241, 332, 348
Bernadi, Claire, 199, 240
Bertall (Charles Albert d'Arnoux), 88, 91-94
Berthier, Muriel, 319
Bertrand Dorléac, Laurence, 39, 40, 258, 386
Bertrand, Gérard, 387
Besnard, Albert, 99
Beuys, Joseph, 76, 311, 391-393, 396
Beylot, Pierre, 11, 40, 61, 104, 150, 151
Blanckart, Olivier, 396, 397
Bloom, Harold, 391
Blossfeldt, Karl, 294
Blue Noses, 239, 240
Blumenkranz, Noëmi, 267
Boilly, Louis-Léopold, 87, 88
Bonito Oliva, Achille, 167, 168
Bonnat, Léon, 100
Bonnet, Marie, 101, 119
Borja-Vilel, Manuel J., 130
Borrás, Maria Lluïsa, 127, 129
Bosch, Jérôme, 224, 370
Botero, Fernando, 222, 223, 388, 396
Botticelli, Sandro, 114, 131, 132, 144, 154, 155, 189, 216, 220, 224, 233, 280, 285, 286, 288, 291
Bourdelle, Antoine, 245
Bourdieu, Pierre, 280, 300, 316, 317, 346, 384, 414
Bourgeois, Louise, 293
Brancusi, Constantin, 77, 192
Braque, Georges, 67, 105, 123, 228, 316
Breton, André, 110, 118, 120, 130, 134, 164, 167
Brissot, Jacques, 370
Broodthaers, Marcel, 302-309, 313, 316, 413
Brown, Glenn, 224
Brownstone, Gilbert, 258
Buchan, David, 213, 215, 365
Buchloh, Benjamin B., 138, 148, 173, 209
Buren, Daniel, 228, 302, 307
Bürger, Peter, 137, 301, 302
Byron (lord), George Gordon, 203
**C**
Cabanel, Alexandre, 82, 99, 96, 118, 305, 354
Cabanne, Pierre, 164, 227, 333
Cachin, Françoise, 78-80, 83, 84, 92, 281
Caillois, Roger, 182, 204, 393, 394
Calder, Alexander, 382

Cameron, Julia Margaret, 365
Cane, Louis, 333
Caravage, 70, 216, 232, 238, 289, 357, 359
Careri, Giovanni, 328
Caro, Anthony, 360
Carpenter, Elizabeth, 274, 275
Carrache, Annibale, 237
Carver, George Washington, 275
Cattelan, Maurizio, 68, 69, 391-393, 396, 415
Caulfield, Patrick, 147
César, 307, 308
Ceysson, Bernard, 39, 142
Cézanne, Paul, 84-86, 126, 130, 147, 209, 232, 336, 388
Chabanne, Thierry, 88, 91, 93, 95, 96, 204, 330
Cham (Amédée de Noé), 88, 90-95
Champaigne (de), Philippe, 203, 342, 343
Champey, Inès, 317
Chapman, Jake et Dinos, 248-254, 356
Chardin, Jean Siméon, 389
Charlier, Jacques, 309, 310
Chastel, André, 189, 330
Château, Dominique, 11, 34, 41, 60, 65, 66, 74, 76, 123
Chavannes (de), Puvis, 99, 100, 122, 305
Chirico (de), Giorgio, 118, 163, 167, 168, 238, 239, 262, 263, 375, 396
Choi, Cody, 242, 280, 325
Christo, 307, 308
Christov-Bakargiev, Carolyn, 347, 348
Chtchoukine, Sergueï, 377
Cieslewicz, Roman, 190, 221, 370
Cimabue, 353
Cladders, Johannes, 303, 304
Clair, Jean, 12, 318
Clay, Jean, 79, 80
Cocrelle, Pierre, 227
Colescott, Robert, 274, 275, 378, 379, 412
Collin-Thiébaut, Gérard, 197-199, 314, 326, 375, 380, 381
Colvin, Calum, 215
Compagnon, Antoine, 10, 29, 60, 165, 166, 171, 341, 342, 396
Connor, Russell, 170, 172
Contentin, Régis, 250-252
Coplans, John, 36, 64
Cornu, Marie, 379
Corot, Jean-Baptiste Camille, 305
Courbet, Gustave, 90, 91, 94, 95, 123, 191, 197, 198, 226, 234, 240, 280, 287, 291, 292, 305, 321-326, 378, 380, 381, 396, 398, 399
Couture, Thomas, 366
Cox, Renee, 284, 285, 366, 412
Cranach, Lucas (dit l'Ancien), 185, 212, 237, 290, 352, 365, 398
Crécy (de), Nicolas, 207
Crimp, Douglas, 144, 360
Criqui, Jean-Pierre, 144, 168, 215, 224, 312
Crow, Thomas, 144, 188
Cruz, Amanda, 70
Cueco, Henri, 257, 265, 266, 268, 319, 342-344
Cunningham, Merce, 156
Currin, John, 237, 238
Cuzin, Jean-Pierre, 38, 39, 128, 232, 330, 332, 336, 337

**D**

Dachy, Marc, 111, 113, 115-117
Daege, Eduard, 270
Dagen, Philippe, 122-124, 143, 185, 213
Dagget Dillenberger, Jane, 138, 400
Dalí, Salvador, 17, 130-135, 143, 148, 226, 231, 239, 251, 252, 262, 339, 409
Dalmace, Michèle, 220, 317, 318
Danesi, Fabien, 228, 229
Danto, Arthur, 71, 170, 269, 312, 394
Darragon, Éric, 78, 80, 83, 92
Daumier, Honoré, 89, 90, 141
David, Catherine, 321
David, Jacques-Louis, 37, 54, 63, 123, 191, 193, 194, 259, 269, 273, 305, 364, 370
Debord, Guy-Ernest, 72, 75
Debray, Cécile, 151, 152, 308
Decamps, Alexandre-Gabriel, 389
Decron, Benoît, 203, 320
Deguy, Michel, 349
Delacroix, Eugène, 80, 84, 93, 123, 147, 197, 202, 271, 287, 305, 326, 342, 366
Delepierre, Octave, 47
Denis, Maurice, 351
Derieux, Florence, 315
Descartes, René, 104, 315
Deshays, Jean-Baptiste Henry, 389
Didi-Huberman, Georges, 340
Dillenberger, Jane Daggett, 138, 400
Dine, Jim, 159, 243
Diodore de Sicile, 203
Disney, Walt, 195, 202, 203, 373
Dix, Otto, 238
Doherty, Brigid, 112
Dorflès, Gillo, 225
Döttinger, Christa, 71
Douanier Rousseau (le), 114, 115, 161, 230
Dousteyssier-Khoze, Catherine, 187

Duchamp, Marcel, 30, 59, 60, 63, 74-77, 81, 102, 103, 106-110, 117, 124, 131, 134, 141, 142, 148-150, 156, 158-164, 166, 171, 173, 174, 186, 188-190, 192, 194-197, 202, 226-229, 232-235, 241, 247, 250, 251, 260-262, 278, 279, 284, 286, 291, 293, 302, 305-307, 315, 321, 331, 332, 347, 365, 370, 371, 382, 384-386, 395-399, 409, 411, 415
Duisit, Lionel, 25
Dumay, Didier, 227
Dumont, Margaret, 205
Duoqi, Ju, 238
Dürer, Albrecht, 116-118, 132, 290, 291, 339, 359
**E**
Eco, Umberto, 166
Edelson, Mary Beth, 293, 294
Egri, Péter, 148
Einstein, Carl, 115
Éluard, Paul, 117
English, Ron, 203
Enwezor, Okwui, 276
Equipo Crónica, 12, 124, 163, 203, 219, 220, 256, 263-265, 267, 317, 318, 334, 373, 374, 412
Ernst, Max, 116-118, 132, 157, 161, 293, 370
Erró, 12, 37, 39, 40, 121, 155, 160, 161, 163, 203, 218, 219, 236, 237, 256, 258, 332, 369, 370, 386, 388, 388, 412
Evans, Walker, 76, 77, 294
Everling, Germaine, 395
Export, Valie, 284, 287-289, 292, 364, 412
Eyck, Van, 232, 274
**F**
Fabre, Éric, 229
Feldmann, Hans Peter, 199, 200, 216, 223, 248
Ferrière, Michel, 227
Filliou, Robert, 159, 160, 192, 302, 314-316, 331, 413
Flaubert, Gustave, 79
Flavin, Dan, 382
Flemming, Ian, 162
Fleury, Lucien, 265, 266, 319
Feury, Sylvie, 226, 227, 295
Font-Réaulx (de), Dominique, 301
Fontana, Lucio, 68-70, 307, 309
Forero-Mendoza, Sabine, 62
Foster, Hal, 19, 136, 137, 165, 169, 172, 173, 302
Foucault, Michel, 26, 79, 306, 312, 335
Fouquet, Jean, 70, 224, 359
Fourcade, Dominique, 327
Fournel, Paul, 369, 370
Fra Angelico, 201
Fragonard, Jean-Honoré, 171, 198, 231, 232, 276, 316
Francblin, Catherine, 157, 294
Franco, Francisco, 262, 264, 318
Fried, Michael, 324, 325, 360
Fumaroli, Marc, 222, 223
**G**
Gablic, Suzy, 146-147
Gago, Manolo, 265
Gainsborough, Thomas, 247, 276
Gantner, Wolfgang, 200
Garcia Rossi, Horacio, 196
Gassiot-Talabot, Gérald, 12, 161, 163, 164
Gauguin, Paul, 266, 283, 305, 327
Gauthier, Maximilien, 126
Gauthier, Michel, 382, 383
Gelitin, 200, 201, 238, 310, 311, 328, 329, 413
General Idea, 68, 190, 262, 385, 386
Genette, Gérard, 12, 15, 29, 41-44, 48-54, 56, 58, 60, 151, 180, 182, 187, 189, 204, 211, 350, 407, 408
Gérard, François, 63, 193, 212, 216, 231
Géricault, Théodore, 266-268
Gérôme, Jean-Léon, 93, 95
Giacometti, Alberto, 192, 193
Gide, André, 87
Gilje, Kathleen, 189, 192, 221, 323-325, 338, 339, 413, 436
Giorgione, 80, 315, 336
Giotto, 203, 237, 353
Girodet, Anne-Louis, 87, 88, 90
Goldberg, Itzhak, 263, 265, 268, 342-344
Goldschmidt (de), Jeannine, 155
Golopentia-Eretescu, Sanda, 30, 33, 34
Goncourt (de), Edmond et Jules, 16, 78
Goodman, Nelson, 61
Gotlib, Marcel, 186
Goya y Lucientes (de), Francisco, 40, 80, 81, 123, 130, 170, 216, 217, 220, 247-253, 259, 263, 264, 271, 272, 286, 333, 356
Greco (el), 123, 220, 259, 264
Greenberg, Clement, 66, 79, 165, 226, 320, 382
Grivel, Charles, 35
Groensteen, Thierry, 186
Grojnowski, Daniel, 16, 31, 58, 59, 97, 102, 103, 187, 204, 208, 330
Gros, Jean-Yves, 227
Grosz, George, 112, 114-116, 161, 230, 293, 370, 379
Groux, Frédéric, 227
Gruel, Henri, 186
Guédron, Martial, 12, 87, 256

Guerilla Girls, 187
Guilbaut, Serge, 170
**H**
Haacke, Hans, 173, 174, 316, 317, 413
Hahn, Otto, 10, 11, 152, 153, 159, 160, 213, 226, 241, 333, 352, 354
Hains, Raymond, 158, 161, 307, 308
Halsman, Philippe, 133, 134
Hamilton, Richard, 146, 333
Hannoosh, Michele, 335, 336, 347, 412
Hanru, Hou, 279
Harrison, Charles, 66, 321-323
Hausmann, Raoul, 113-116, 161
Hayaski, Yoko, 313
Heartfield, John, 114-116, 161, 230, 293, 370
Heinich, Nathalie, 20, 30, 250, 253, 295, 368, 369, 373, 378, 380, 383, 384,
Henner, Jean-Jacques, 99
Henry, Karen, 361, 362, 366
Hirst, Damien, 339
Hitler, Adolph, 249, 254
Huelsenbeck, Richard, 115
Hugo, Victor, 30, 46, 88, 203, 208
Hutcheon, Linda, 11, 20, 41, 50, 53-56, 58, 175, 183, 207, 209, 219, 255, 274-276, 283, 345, 386, 387, 413
**I**
Idt, Geneviève, 50, 183, 184, 208
Ingres, Jean-Auguste Dominique, 10, 11, 40, 59, 60, 63, 118, 120, 122, 124-130, 145, 147, 153, 155, 157, 184-187, 190, 198, 203, 206, 213, 219, 221-223, 231, 232, 234, 240, 271, 280, 285, 286, 291, 294, 305, 326, 330-333, 340, 354, 355, 366, 370, 380, 398, 401-403
Iolas, Alexandre, 230, 400
**J**
Jacob, Max, 125, 126
Jacquet, Alain, 11, 135, 152-155, 189, 233, 351, 356, 411
Jameson, Frederic, 168, 169, 226
Janka, Ali, 200
Jenny, Laurent, 331
Jorn, Asger, 73-77, 247, 248, 331, 332
Joseph, Pamela, 192, 232
Jouffroy, Alain, 37, 38, 161, 163, 239, 257, 263
Jourde, Pierre, 216, 217, 221
Journiac, Michel, 244, 307, 308, 315, 340, 413
Judd, Donald, 360
Julien, François, 273
Junot, Philippe, 371, 375, 379
Junyer, Sebastián, 86
**K**
Kahlo, Frida, 395
Kaprow, Allan, 372
Keller, Jean-Pierre, 32
Klasen, Peter, 160, 164, 243, 244, 339, 356
Klein, Robert, 367
Klein, Yves, 157, 158, 308, 382, 383
Klimesova, Marie, 246
Kline, Franz, 392
Koch, Kenneth, 156, 157
Kolár, Jirí, 246
Komar, Vitaly, 257, 268, 269-271, 331, 412
Kooning (de), Willem, 63, 64, 66, 193, 250, 274, 392, 399, 400
Koons, Jeff, 232, 245, 392
Kopystiansky, Igor, 315
Krauss, Rosalind, 126, 144, 168, 233, 279, 336
Kris, Ernst, 20, 368, 371, 379
Kristeva, Julia, 15, 48
Kuniaki, Utagawa, 140, 281
Kurz, Otto, 20, 368, 371, 379
**L**
La Tour (de), Georges, 269, 326, 338
Labaume, Vincent, 307, 308
LaChapelle, David, 215, 224, 233, 358, 366
Laffon, Juliette, 245
Laforgue, Jules, 326
Lallemand, Stéphane, 198, 199
Lanzenberg, Fred, 161
Lascault, Gilbert, 239, 355
Lassaigne, Jacques, 260, 371
Latil, Jean-Claude, 265, 266, 319
Laurent, Rachel, 240, 246
Lavier, Bertrand, 381-383
Le Mens, Magali, 209
Le Parc, Julio, 196
Lebensztejn, Jean-Claude, 28, 36, 294, 320, 325-327, 329, 355-359, 379
Léger, Fernand, 141, 166
Lemoine, Serge, 196
Lenain, Thierry, 309
Lénine, 269, 321
Léonard de Vinci, 31, 74, 105-110, 131, 132, 141, 144, 148, 149, 168, 186, 189, 192, 196, 208, 225, 238, 280, 281, 289, 293, 331, 397, 398, 400, 401
Lepage, Jules-Bastien, 277, 279, 328
Lepore, Amanda, 358
Leriche, Dany, 289-291, 366
Leutze, Emanuel, 275
Lévêque, Jean-Jacques, 160, 219, 279, 335, 374
Levine, Sherrie, 76, 77, 174, 188, 189, 216, 294, 295, 360, 411
Lévy, Jules, 96, 98, 103
LeWitt, Sol, 245

Liberge, Éric, 207
Lichtenstein, Roy, 11, 36, 37, 64-67, 121, 130, 135, 138, 146-148, 150, 151, 154, 209, 212, 214, 240, 275, 309, 332, 334, 345, 346, 351, 375-377, 399, 400, 413
Lin, Xiaoping, 13, 277
Liotard, Jean-Étienne, 71
Lipman, Jean, 11, 40, 146
Lippard, Lucy, 66, 275
Lissitzky, El, 239
Livingstone, Marco, 145-147, 149, 152, 212, 243, 280
Llorens, Thomas, 263
Loos, Adolf, 222
Lorrain, Claude, 205
Louis XIV, 191, 216
Louÿs, Pierre, 30
Lyotard, Jean-François, 126, 170, 172
**M**
Machalicky, Jirí, 246
Maciunas, Georges, 214
Madill, Shirley, 215
Magnien, Michel, 43
Magritte, René, 53, 54, 106, 119, 120, 132, 157, 186, 200, 214, 232, 306, 307, 316, 319, 333, 363, 374
Malassis (coopérative des), 163, 224, 256, 265-268, 317-319, 327, 328, 342, 373, 412
Maldonado, Guitemie, 371
Malevitch, Kasimir, 27, 28, 77, 105-107, 112, 116, 140-142, 152, 157, 186, 229, 239, 243, 302, 315, 331, 347, 370
Malraux, André, 12, 142, 143, 314
Manet, Édouard, 16, 40, 54, 74, 78-87, 91, 92, 95, 96, 117, 121-123, 140, 145, 146, 155, 165, 170, 173, 198, 201, 217, 232, 236, 241, 271, 272, 279-282, 284, 300, 305, 321, 330, 333, 335, 336, 363, 366, 389, 409, 414
Mantegna, Andrea, 237
Manzoni, Piero, 69, 383
Marcadé, Jean-Claude, 28, 105-107, 227
Margat, Jean, 186
Mariani, Carlo Maria, 171-173, 192
Marinetti, Filippo Tommaso, 103-105, 302
Marlow, Tim, 252, 253
Marret, Bertrand, 389
Marsais (du), César Chesneau, 45
Marshall, Richard, 11, 40, 146
Marx, Groucho, 205
Masaccio, 201
Mathieu, Marc-Antoine, 207
Matisse, Henri, 36, 108, 122, 123, 146, 152, 154, 192, 209, 327, 333, 375-379
Maurel-Indart, Hélène, 30
Mc Shine, Kynaston, 302, 400
McHale, John, 146
Melamid, Alexandre, 257, 268, 269-271, 331, 412
Melot, Michel, 51, 140
Meurent, Victorine, 52, 83, 169, 282, 336
Michel-Ange, 125, 144, 154, 157, 199, 206, 216, 224, 232, 280, 289
Michel, Régis, 273
Miller, Larry, 214
Millet, Catherine, 76, 135, 188
Millet, Jean-François, 122, 130, 132, 133, 206
Minjun, Yue, 257, 271-273, 412
Miró, Juan, 77, 118, 163, 260-262, 334, 370, 371, 390
Miss Tic', 187
Mizin, Viacheslav, 239
Modigliani, Amedeo, 63, 235-237
Moles, Abraham, 225
Mondrian, Piet, 68, 77, 146, 148, 190, 209, 226, 262, 294, 295
Monet, Claude, 64, 65, 146, 206, 209
Monk, Jonathan, 245
Monroe, Marilyn, 146, 148, 358
Montifaud (de), Marc, 86
Morellet, François, 196, 197, 382
Morimura, Yasumasa, 12, 13, 59, 169, 215, 217, 224, 280-283, 285, 313, 314, 325, 357, 358, 362, 366, 380, 395, 396, 413
Morineau, Camille, 158, 346, 376, 399
Morris, Philip, 316, 317
Morris, Robert, 360
Munch, Edvard, 219, 258, 280
Muniz, Vik, 198, 215, 216, 238
Musa, Hassan, 282
Nabokov, Vladimir, 256
Nadar (Gaspard-Félix Tournachon), 86, 88, 95
Nakov, Andréi, 106-108
Namuth, Hans, 372
Napoléon 1er (Bonaparte), 119, 191,193, 249, 259
Nauman, Bruce, 194
Naumann, Francis M., 109, 192, 338, 397
Nevelson, Louise, 293
Newman, Barnett, 192
Nicocharès, 43, 189
Nochlin, Linda, 78, 81, 83, 240, 283, 285, 323
O'Keefe, Georgia, 293
Oldenburg, Claes, 67, 159, 163, 302, 307, 308
Olitski, Jules, 360
Ono, Yoko, 293
Ontani, Luigi, 215, 366, 396

Oppenheim, Meret, 131, 226
Orhan, Danielle, 72, 98, 182, 196-198, 201, 305, 306, 395
Orlan, 191, 284-289, 292, 325, 326, 338, 366, 412
Ottinger, Didier, 118, 127, 173
**P**
Pacquement, Alfred, 321
Pagé, Suzanne, 12, 129, 263
Paquet, Marcel, 244, 315
Parré, Michel, 256, 265, 266, 319
Payant, René, 60, 62, 67
Pelzer, Brigit, 304, 305
Pen, Laurence, 309
Penrose, Roland, 119, 123
Perez-Martinez, Constantina, 261
Perlmutter, Brogna, 365, 398
Pernoud, Emmanuel, 83
Perucchetti, Mauro, 216
Picabia, Francis, 17, 106, 110, 112, 122, 125-130, 138, 142, 147, 148, 157, 209, 224, 237, 292, 365, 380, 395, 409
Picasso, Pablo, 17, 38, 67, 86, 105, 114-116, 120-126, 128, 130, 143, 146, 147, 159, 171, 172, 194, 203, 209, 228-230, 232, 241, 247, 264, 265, 284, 316-318, 320-322, 332-336, 345, 346, 374, 382, 387, 388, 391, 409
Picot, François-Édouard, 144, 145
Pierce, Charles Sanders, 362
Pierre, Arnaud, 126-129, 364
Pierre, José, 130, 164, 260, 371
Pignon-Ernest, Ernest, 186, 187
Pinoncelli (Pierre Pinoncely), 250, 253
Pisanello, 185
Pistoletto, Michelangelo, 347, 348, 413
Platon, 355, 356
Poivert, Michel, 367
Polke, Sigmar, 66, 135, 138
Pollaiuolo, Piero, 185, 208
Pollock, Jackson, 66, 192, 245, 321, 322, 333, 336, 372, 400
Polo, Carmen, 318
Poussin, Nicolas, 123, 319, 342, 343, 366, 368
Pradel, Jean-Louis, 262, 266, 319
Pras, Bernard, 191, 215, 216
Présence Panchounette, 227-229, 356
Prévert, Jacques, 74
Proust, Antonin, 80
Proust, Marcel, 363
Pugnet, Natacha, 295, 383, 393, 397
Putnam, James, 302, 303
**Q**
Qingsong, Wang, 215, 366
Quatremère de Quincy, Antoine, 329, 349, 350
**R**
Raimondi, Marcantonio, 80, 84, 140
Ramos, Mel, 62-65, 67, 151, 190-193, 213, 214, 224, 235, 389, 411
Ramsden, Mel, 321
Rancillac, Bernard, 346
Raphaël, 70, 80, 81, 83, 111, 112, 124, 125, 134, 138-140, 168, 184, 220, 223, 224, 232, 280, 400
Rauschenberg, Robert, 144, 145, 149, 153, 156, 163, 165, 188, 189, 250
Ray, Man, 118, 119, 157, 160, 362, 363, 365, 375, 395, 398
Raynaud, Patrick, 305
Raysse, Martial, 10, 11, 152, 153, 158, 163, 185, 209, 212, 213, 230, 328, 329, 333, 351-355, 402, 403, 415
Rebufa, Olivier, 201
Recalcati, Antonio, 37, 161-164, 238, 239, 256, 262, 263, 347, 373, 384
Reichter, Florian, 200
Rejlander, Oscar, 365
Rembrandt, 108, 126, 147, 158, 205, 232, 294, 338, 342, 395
Renoir, Auguste, 74, 126, 146, 305
Restany, Pierre, 138, 152, 153, 155, 156, 163, 333
Ribera (de), José, 311, 329
Richter, Gerhard, 192
Rigaud, Hyacinthe, 191, 216
Riout, Denys, 87, 92, 93, 95, 96, 103, 137, 164, 165, 226
Rivers, Larry, 147, 193, 194, 257, 275, 279, 280, 283, 412
Rodin, Auguste, 234, 242, 325, 333, 398
Romero, Luis, 252
Roque, Georges, 11, 12, 41, 83, 92, 96, 143, 148, 150, 169, 183, 186, 207, 390
Rose, Margaret, 175, 349, 350, 413
Rosenbach, Ulrike, 285
Rosenberg, Harold, 66, 148, 336
Rosenblum, Robert, 150, 166-168, 401
Rosenkranz, Karl, 221
Rosenquist, James, 267
Rotella, Mimmo, 308
Rubens, Peter Paul, 71, 114, 144, 170, 171, 185, 305, 366
**S**
Saint Phalle (de), Niki, 156, 157, 158, 243, 292
Sallier, Claude (abbé), 46, 95
Salmon, Dimitri, 128, 223, 232, 330, 332, 402, 403

Sangsue, Daniel, 15, 17, 25, 33, 42-44, 49, 50, 56, 57, 59, 180, 181, 183, 184, 187, 188, 208, 211, 217, 219, 221, 255, 256, 345, 350, 387, 408, 410, 412
Sargent, John Singer, 338
Saul, Peter, 37, 163, 192, 194, 195, 202, 203, 224, 235, 236, 240, 241, 256, 283, 320, 339, 347, 354, 411
Saura, Antonio, 247, 248
Savko, Alexander, 203
Schad, Christian, 232
Schapiro, Meyer, 85, 327
Schifano, Mario, 155
Schimmel, Paul, 145
Schneider, Pierre, 375
Schoentjes, Pierre, 184, 338
Schongauer, Martin, 203
Schwarz, Arturo, 109, 119, 141, 174, 233, 234, 396-399
Schwitters, Kurt, 111-113, 117, 139, 143, 144, 160, 370
Seban, Alain, 130
Séchas, Alain, 192, 193, 245, 253, 372
Semin, Didier, 10, 153, 171, 353
Semprun, Jorge, 259, 262
Seurat, Georges, 64, 100, 173, 230, 378, 387
Shaburov, Alexander, 239
Sharp, Willoughby, 185
Sherman, Cindy, 70, 71, 139, 215, 224, 312, 313, 357, 359, 360, 362, 366, 392, 394, 395, 414
Shioda, Junichi, 12, 313
Shonibare, Yinka, 215, 276, 277, 363, 366, 412
Signac, Paul, 64, 100
Silver, Kenneth, 121-123, 128
Sleigh, Sylvia, 285
Smith, Elizabeth A.T., 224
Smithson, Robert, 309
Sobrino, Francisco, 196
Sohier, Jacques, 350, 351
Solbès, Rafael, 219, 220, 373, 374
Sorel, Agnès, 359
Souriau, Étienne, 50, 182, 183, 225
Space Invader, 187, 198
Spies, Werner, 117, 118
Spoerri, Daniel, 69, 73, 158, 159, 161, 225, 226, 240, 241, 302, 307, 340, 401, 415
Staline, Joseph, 269-271
Stas, André, 232, 238, 370
Stein, Joël, 196
Stella, Frank, 382
Stieglitz, Alfred, 294
Stocchi, Francesco, 310, 311
Stop (Louis Morel-Retz), 88
Sturtevant, Elaine, 75
Suyeux, Jean, 186
Sviblova, Olga, 269

**T**

T., Ernest, 383
Taylor, Elizabeth, 358
Ténèze, Annabelle, 399, 400
Thek, Paul, 239
Thorvaldsen, Bertel, 347
Thurnauer, Agnès, 292
Tillier, Bertrand, 32, 90, 91, 95, 97, 186, 255, 268, 379, 381
Tinguely, Jean, 152, 156, 158, 159, 307, 308
Tintoret (le), 185, 213
Tisserand, Gérard, 256, 265, 266, 319
Titien (le), 80-83, 86, 144, 145, 208, 226, 248, 285, 291, 305, 336, 342
Todorov, Tzetan, 48
Toledo, Juan Antonio, 219
Tomachevski, Boris, 20, 48, 337, 344, 345
Topino-Lebrun, François, 37, 38
Tronche, Anne, 258, 356
Tynianov, Iouri, 20, 47, 180, 344, 345, 410
Tzara, Tristan, 104

**U**

Urban, Tobias, 200

**V**

Valdès, Manuel, 219, 220, 373, 374
Van der Marck, Jan, 340, 341
Van der Weyden, Rogier, 218, 338
Van Doesburg, Theo, 345, 346
Van Gogh, Vincent, 146, 203, 206, 274, 342, 357, 378, 380-382, 395
Vasari, Giorgio, 353
Vautier, Ben, 331
Vélasquez, Diego, 55, 63, 80, 123, 124, 130, 140, 144, 203, 217, 220, 222, 247, 259, 262, 264, 271, 280, 285, 291, 311, 333-335, 389, 390, 396
Vermeer, Johannes, 130, 132, 133, 223, 269, 274
Véronèse, 185, 326
Villéglé, Jacques, 308
Voelcker, John, 146
Vollard, Ambroise, 125
Von Lenkiewicz, Wolfe, 203
Vouilloux, Bernard, 285, 364, 365

**W**

Wall, Anthony, 332
Wallis, Henry, 363
Warhol, Andy, 11, 75, 76, 138, 139, 147-151, 153-155, 163, 166-168, 185, 186, 206, 209, 212, 238, 239, 245, 264, 267, 295, 307, 331, 332, 351, 358, 383, 392, 400, 401, 415

Washington, George, 275
Watteau, Antoine, 389
Welchman, John C., 242
Wesselmann, Tom, 146, 282
Witkin, Joel Peter, 220, 221, 237, 268, 334-336, 366
Wolman, Gil J., 72, 75
Wontner, William Clarke, 205, 206
Wurm, Eric, 222
Wys, Chad, 247
**Y**
Yong Ping, Huang, 277-279, 328
Yslaire, Bernard, 207
Yvaral, Jean-Pierre, 196
**Z**
Zedong, Mao, 13, 190, 278
Zola, Émile, 82, 140, 281, 354
Zurbarán (de), Francisco, 220, 264, 290